حديث الشهر

الفكرة الطيبة والبذرة الطيبة :

الفكرة الطيبة تشبه البذرة الطيبة المكتملة النمو ، إذا سقطت على أرض طيبة ، كلتاهما لا يمكن أن تموت ! بل إن العكس هو الصحيح ، فالنماء هو مستقبلها الذى لا مناص منه .

منذ حوالى العام ، كنت أدعو فى صحيفة « المساء » إلى إنشاء دار نشر للدولة ، تتولى الاهتمام بذلك الجزء من إنتاجنا الأدبى والثقافى الذى لا تُقبل عليه دور النشر التجارية لأسباب مختلفة .

ويومها ثارت ثائرة بعض الناس ، وهاجموا الفكرة هجوماً عنيفاً ، بدعوى أنها تمثل تدخلاً فى حرية النشر ، وأنها قد تفضى إلى إلغاء دور النشر التجارية ، وإنشاء احتكار فى هذا الميدان لا يمكن أن يؤدى إلى خير الثقافة وازدهارها . وخيِّل للكثيرين ممن ساندوا الفكرة ، ورأوا ما يمكن أن تجلبه على حياتنا الفكرية من خير كثير — خيل لهؤلاء أن هذه البذرة الطيبة قد قتلت وهى ما تزال فى إهابها الغض ، وأنه لن يقدر لها الإنبات .

غير أنه لم تنقض شهور قليلة على الدعوة إلى رعاية النشر الجاد والناشئ — فقد كان هذا هو جوهر فكرة دار نشر الدولة — حتى كانت وزارة الثقافة قد أعلنت عن الأفكار الثورية التالية :

- مشروع التفرغ .
- لجنة رعاية الناشئين .
- عقد نشر جديد ، يضمن حقوق المؤلف فيما تنشره الوزارة من أعمال .
- مشروعات واسعة لنشر الكتب القيمة بأسعار رخيصة .

هذه كانت استجابة التفكير « الرسمى » للحاجة العميقة التى عبرت عنها فكرة إنشاء دار نشر للدولة . فماذا كان صدى هذه الفكرة لدى جماهير الأدباء والفنانين والمثقفين ؟

لقد احتضن الفكرة مؤتمر الأدباء العرب الذى عقد فى الكويت فى العام الماضى ، إذ طالب المؤتمرون بإنشاء مؤسسة تعمل على دعم الكتاب العربى ، عن طريق تسهيل نشره وتسويقه وخفض ثمنه . ثم انتقلت هذه المطالبة من صفوف الأدباء المحدودة إلى جمهور القراء الواسع الممتد، فأصبح القارئ الجاد العادى يطالب بمؤسسة لدعم الكتاب ، تتولى إنتاج الكتاب الجيد الرخيص الثمن .

وفى الوقت نفسه توغلت فكرة النشر الجاد الذى ترعاه الدولة ، حتى أصبحت تكوِّن جزءاً من مشروعات مؤسسة دعم السينما ومؤسسة دعم المسرح ، فقد تقرر أن تتولى هاتان المؤسستان نشر أمهات الكتب العالمية والموضوعة فى فنون السينما والموسيقى والمسرح .

أى أن الرعاية المتواضعة التى كانت تمثلها فكرة إنشاء دار نشر الدولة قد تضاعفت مرات عديدة ، وانتقلت من مرحلة إلى مرحلة ، فأصبحت رعاية للإنتاج الجاد قبل أن يولد ، وأثناء ولادته ، وبعد هذه الولادة بمراحل عدة .

وأعود فأقول إن الفكرة الطيبة لا يمكن أن تموت ، لسبب واحد بسيط ، قوى فى بساطته ، هو : أنها

ليست من ابتكار فرد واحد ، بل إنها روح العصر ، تحدد رغباتها ، وتمليها ، وتقوم على تنفيذها .

دار خاصة للأفلام المختارة :

كان الحديث يدور حول مستوى الأفلام التى تعرض فى القاهرة ، وبخاصة العالمية منها .

فقال الأستاذ صلاح التهامى ، الذى يطالع القراء بحوثه الجادة فى السينما العالمية مرة كل شهر على صفحات هذه المجلة ، إن مستوى الأفلام الأجنبية فى هبوط مستمر لعدة أسباب ، أهمها تحكّم رؤوس الأموال العالمية فى صناعات السينما الوطنية ، مثلما حدث فى إنجلترا مع مؤسسة «آرثر رانك» . إذ انقلب إنتاجها من المستوى الثقافى الرفيع الذى أنتج لنا «هامليت» ، و«مستقبل عظيم» لديكتز إلى الإنتاج الخفيف الذى يستهدف الربح عن طريق تسلية الجماهير وحسب .. حدث هذا لما دخل رأس المال الأمريكى شريكاً فى المؤسسة البريطانية .

وحدث هذا الشىء نفسه فى صناعة السينما الإيطالية ، إذ تراجع مستواها من قمم ما بعد الحرب العالمية الثانية — من «روما مدينة مفتوحة» و«مرارة الأرز» إلى التفاهات المسلية التى نشهدها الآن ، والتى لا تعرض موضوعات قدر ما تعرض أجساداً لفتيات . وكان سبب التراجع هنا أيضاً هو تحكّم رأس المال الأجنبى فى الصناعة المحلية .

هذا هو السبب الرئيسى فى هبوط مستوى بعض الأفلام العالمية ، وهو سبب مكافحته عسيرة ، ستستغرق ولا ريب وقتاً طويلا .

غير أن هناك سبباً آخر يفسر لنا غياب الأعمال العظيمة فى سوق الأفلام العالمية بالقاهرة . وهو فى هذه المرة من صنع أيدينا . أو على الأدق هو سبب فى أيدينا أن نتلافاه ونتجنب ما يجرّه على فن السينما عندنا من أضرار . ذلكم أن الروائع القليلة التى تنتجها السينما العالمية لا تعرف كلها الطريق إلى دور العرض بالقاهرة . إن هذه الدور مشغولة — طول الوقت تقريباً — بتنفيذ عقود ارتبطت بها مع الشركات التى تنتج الأفلام التجارية . ومعنى هذا أن هذه الدور غير متاحة بالنسبة للأفلام ذات المستوى الفنى والثقافى الرفيع ، لأن أصحابها يؤثرون الأرباح الكثيرة التى تدرّها الأفلام التجارية على الأرباح القليلة التى تدرها الأفلام الثقافية — هذا إذا لم تعقب هذه الأفلام الأخيرة عجزاً محسوساً فى الإيراد .

وهكذا نجد أنفسنا أمام موقف خطير فى ميدان السينما . فإنتاجنا نحن لا يبلغ المستوى الذى نتطلبه فى أعمالنا الفنية ، وما يعرض من الأفلام العالمية هو المتوسط ، أو ما هو أدنى ، من الإنتاج الأجنبى ، والروائع القليلة التى تخرج للناس كل عام تجد طريق القاهرة أمامها مسدوداً ، أو شبه مسدود !

كيف نخرج من هذه الورطة المقلقة التى تحرم إنتاجنا المحلى فرصة التفاعل الخلاّق مع الروائع العالمية ، وتحرم — فى الوقت نفسه — رواد السينما عندنا من التطور ، فالتحسن ، فالنضوج ؟

الحلُّ الوحيد هو أن نضمن للروائع العالمية — والمحلية أيضاً — فرص العرض ، بصرف النظر عن اعتبارات المكسب والخسارة ، ومطالب أصحاب دور السينما التجارية . وخير سبيل لتحقيق هذا الضمان هو : أن ننشىء داراً للعرض ، تعينها وزارة الثقافة ، أو تنفق عليها ، وتعرض فيها الروائع من كل مكان .

أعتقد أن مؤسسة دعم السينما تستطيع أن تقيم مثل هذه الدار ، فإن إقامتها تتمشى مع الروح الوثابة التى دفعتها إلى تخصيص أربعين ألفاً من الجنيهات جوائز للمجيدين من رجال السينما . وأى جائزة أمام الفنان المبدع ، من أن تتاح لأعماله فرصة العرض أمام الجماهير

الذين من أجلهم ، ومن أجلهم فى المحل الأول ، أخرج عمله للناس ؟

إن فى وسع المؤسسة أن تبدأ هذا العمل الكبير بالتدريج . فتنظم مواسم فصلية لعرض الروائع العالمية ، فى دار أو أكثر ، من دور الدرجة الأولى الحالية . فينظم مثلا أسبوع للروائع فى : الشتاء ، والربيع ، والصيف ، والخريف . وعلى ضوء التجارب المتحصلة من هذه الأسابيع ، تمضى المؤسسة قُدماً فى تنفيذ هذا الاقتراح ، فتنشىء الدار المتخصصة ، فإذا نجحت ، أصبحت الدار دارين وثلاثاً : فى القاهرة والإسكندرية ودمشق وهكذا .

إن هذا الاقتراح هو التطوير المنطقى لندوات السينما التى تعقدها وزارة الثقافة الآن ، والتى يمكن القول بأنها استنفدت أغراضها . فقد أثبتت هذه الندوات أن هناك جمهوراً للفيلم الجاد ، وأصبح من الواجب الآن أن تخرج الندوات من ضيق الاجتماعات الخاصة إلى رحابة السوق التجارية .

نهاية الكتب الجنسية :

من أسعد الأنباء التى وردت إلينا من بيروت ، وأكثرها مدعاة للثقة فى المستقبل ، نبأ يقول إن الكتب الجنسية قد أخذت تصادف إعراضاً ملحوظاً من القراء ، وأن الكتاب الجادّ الكبير ، الذى يحوى موضوعات مدروسة ، قد بدأ يرفع رأسه فى سوق النشر .

وهذا النبأ يكفى — فى حد ذاته — لإشاعة الطمأنينة فى نفوس أصدقاء الثقافة النافعة فى كل مكان . فما بالك إذا كانت هذه الدلالات المبشرة نفسها تتكرر فى أسواق ثقافية أخرى غير سوق بيروت ؟ فى القاهرة مثلا ، تعانى كتب الإثارة كساداً واضحاً . وهذا الكساد نفسه تلاقيه موضوعات الإثارة فى الأفلام والروايات . ومن لندن تأتى أنباء مبشرة بتجمع الرأى العام الطبى والنفسى وتكتُّله ضد كتب الإثارة الجنسية . إن هذا كله يدل على أن قراء هذا العصر قد بدءوا يحطمون الأغلال القاسية غير المنظورة ، التى قيَّدهم بها المغامرون وأصحاب البضاعة التافهة ، من ناشرين وكتاب .

الفقر والغنى والعبقرية :

كنت أقرأ ما كتبته الصحف البريطانية بمناسبة مرور قرنين ونصف قرن على مولد الكاتب والناقد الإنجليزى المعروف : دكتور ساموبل جونسون .

إن حياة هذا الرجل العظيم تظهر لنا السمات نفسها التى تبرزها حياة الأدباء والفنانين الكبار فى كل مكان : النشأة المتواضعة ، والفقر الخانق ، والصحة العليلة ، والجهاد القاسى المتصل ، الوحشى أحياناً ، الذى يتوسل به الكاتب العبقرى ليرفع رأسه فوق أمواج الحياة المتلاطمة ، ويبقى حيًّا ، كى يعطى العالم ولو قبساً واحداً من نار تلك الأفكار الصاخبة التى تعذبه وتلح عليه فى أن يجد لها متنفساً .

لقد فكرت كثيراً فى هذه الفترة القاسية التى تمر بالكتاب الكبار الذين ينشأون فى أحضان الفقر ، فيصعدون من السفح إلى القمة ، بثياب رثة ، وأقدام حافية . ترى هل هذه الفترة خيرٌ للكاتب أم شرٌ ؟ إن «مكسيم جوركى» مدين لتشرده فى طول روسيا وعرضها بملايين الانطباعات والإحساسات التى خلدها فيما بعد فى أدبه الإنسانى العميق . ومغامرات شكسبير وحاجته ، وصِلَته بالحياة صلة مباشرة ، فعمَّقت من عواطفه ، وأثْرَتْ أدبه . وجولات «موليير» فى الريف الفرنسى ، وما كانت تعنيه من عوز ، وتفرضه على الكاتب من مضايقات ، لا ريب قد ساهمت بنصيب فى هذا الاتزان ، والحياد المنصف ، والأفق المستطيع التى ميزت كلها كتابات المعلم الفرنسى .

الجهاد الشاق إذن أمرٌ بالغ الأهمية فى حياة

العبقرى . ولكن : هل معنى هذا أن الفقر هو السبيل الوحيد كى يحصل الكاتب على مادته الحيوية اللازمة ؟ إن شظف العيش قد كان إحدى الوسائل التى أمدّت الكاتب المسرحى والقصصى تشيخوف بتجارب عميقة ونظرات نافذة . ولكنه كان أيضاً السبب فى أن يموت هذا الإنسان الممتاز فى الرابعة والأربعين من عمره ، بعد أن نضج فنه وأوشك أن يؤتى الرائع من الثمار .

وساموبل جونسون نفسه ، الذى أصابه الفقر باعتلال الصحة ، وما يشبه العمى ، وأكرهه على أن يمتهن قلمه وعقله بالعمل سنوات متصلة فى شارع الصحافة الصفراء فى لندن . دكتور جونسون هذا ، ألم يُصِبه الفقر بعاهات فكرية ونفسية واضحة ؟

إن هذا الناقد الإنجليزى يشير إلى نشأته القاسية متفاخراً ، وينسب إليها الفضل فيما أنتجه من أعمال ، ويقارن بين إنتاجه ، وإنتاج زميل له لقيه فى الجامعة عاماً ، ثم اضطر جونسون إلى التخلف ، وواصل الزميل دراسته . يشير جونسون إلى هذا الزميل فيقول : انظروا الفرق بينى وبينه !

ولكن هذه هى فى الواقع مقارنة بين الموهبة وانعدام الموهبة ، وليس بين الفقر واليسر . فجونسون أنتج لأنه موهوب وليس بفقير . وزميله لم ينتج لأنه كان قد أجدب ، وليس لأنه كان موفوراً .

وفى رأيى أن العاهة الفكرية التى خلفها الفقر فى جونسون قد تمثلت فى إعراضه عن الكتابة ، لما قررت له حكومة جورج الثالث معاشاً سنوياً قدره ثلثمائة جنيه . فبدلا من أن ينتهز الفرصة لينتج ،وهو مستريح البال ، قال ببساطة : كفانى ما مضى من إنتاج !

ترى أكان جونسون يعرض عن الكتابة ، لو أن متاعبه فى طفولته ويفاعته كانت أقل مما كانت بالفعل ؟ إن حب الكاتب لفنه يصمد أمام كثير من الضربات ، ولكن ، إذا وصلت هذه الضربات فى حدّتها حدّ التشويه بل والاغتيال — كما حدث فى حالة تشيخوف — فأية عبقرية يمكن أن تصمد أو تقاوم ؟!

على الراعى



معركة رشيد
بين أحداث العالم التاريخية
بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقى

هى صفحة من تلك الصفحات الخالدة التى سجلها التاريخ لأبناء هذا الوطن العربى فى صفحة الفخار . ومما يزيد فى بهاء هذه الصفحة وروعتها ، وجلال عظمتها أنها تمثل كفاح الشعب فى تلك الحقبة التاريخية من الصراع العالمى الجبار ؛ بين دولتين كانتا أكبر دول الاستعمار . ومن هذا الأتون المحتدم المتقد النار ، خرجت القومية المصرية العربية كما يخرج الذهب إبريزاً خالصاً من بوتقة الانصهار .

المقدمة

الصراع الجبار بين دول الاستعمار

فى هذه الحقبة التى تبدأ فى أواخر القرن الثامن عشر ، كان « رجل القدر » يومئذ هو نابليون ، ابن الثورة الفرنسية الذى انقلب عليها ، ونصّب نفسه حاكماً بأمره فى مثل لمح البصر ، وأصبح لا يرضى بما دون مُلك الدنيا والسيادة على البشر .

وفى مواجهة هذا « القصير » الجبار ، كانت تقف بريطانيا العظمى وهى وقتئذ سيدة البحار ، بأسطولها الضخم الذى يسيطر على العالم المائى ، غير متورع فى جولاته وصولاته من التعرض للسفن وضرب الحصار .

ولقد شاءت الأقدار أن تكون مصر مطمعاً لحكومة الثورة الفرنسية فى عهد حكومتها التنفيذية الخماسية المعروفة بالديركتوار . وكانت فرنسا قد فقدت مستعمراتها فى الهند وفى أمريكا ، فأخذت اليوم يراودها الحلم بالتعوّض عنها بإمبراطورية شرقية تكون مصر قاعدتها الأساسية . وهى قاعدة فى طريق الهند ، ومن ثمّة يمكن استخدامها لقطع الطريق بين إنجلترا ومستعمراتها .

وفى اليوم الثلاثين من شهر فنتوز فى العام السادس من ميلاد الجمهورية الفرنسية التى شعارها « الحرية والإخاء والمساواة » ، وهو يوافق اليوم التاسع عشر من شهر مايو عام ١٧٩٨ بالتاريخ الميلادى ، غادرت تولوز — و — مرسيليا من موانى فرنسا الجنوبية ، عمارة بحرية فرنسية تتألف من مائة بارجة حربية ، تصحبها مائة سفينة من سفن النقل محملة بالذخائر والمؤن ، فضلا عما هو لاحقٌ بها ، تابعٌ لها من السفن الأخرى . وكان هذا الأسطول العظيم يُقل على ظهره من الملاحين نحو العشرة الآلاف ، ومن الجنود المدربين نحو الأربعين ألفاً ، وكانت وجهتهم أجمعين غزو البلاد المصرية .

وسارت هذه القافلة المائية من السفن الحربية بقيادة أمير البحر « دى بروى De Brueys » تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط قاصدة أرض الأحلام ، وعلى ظهرها نابليون « رجل القدر » . فبلغت بعد استيلائها على مالطة — فى غفلة من الأسطول البريطانى — ميناء الإسكندرية عند برج العرب . فى الثالث من يوليه ، وهنا عُلم أن أمير البحر البريطانى

« نلسن » قد عاج بالإسكندرية منذ أيام ثلاثة ، فأصدر نابليون أمره بإنزال الجند والذخيرة على عجل . وقد تم ذلك فى اليوم الثالث . ولم يكن للميناء المصرى قِبَلٌ بمواجهة مثل هذه القوات والمعدات ، ومع ذلك صمد أهل المدينة ما استطاعوا ، وبعد مقاومة من مدافعها العتيقة ، ونفاد الذخيرة من جند « السيد محمد كريم » فى طابية قايتباى ، سلمت المدينة . ومن بعدها استؤنف الزحف عن طريق الصحراء إلى دمنهور ، ومنها إلى الرحمانية على فرع رشيد ، ثم شبراخيت حيث اعترض الزحفَ كبير الحكام المماليك « مراد بك » ببعض المراكب والأعوان ، فى معركة كانت من معارك التعويق ، تراجع بعدها إلى القاهرة حيث كانت فى الحادى والعشرين من يوليه المعركة الفاصلة ، أمام الأهرام التى جعلها نابليون يومئذ من شهوده على ما سيكون من بلاء جنوده . وهنا كذلك كانت الغلبة للمدفعية وللأساليب الجديدة الحربية ، على فرسان المماليك وأسلوبهم الحربى القديم .

ولم تكن هذه الحملة الفرنسية مما تطيق الصبر عليه انجلترا عدوة فرنسا التاريخية . فلم يزل أمير البحر الانجليزى « نلسن » يجدُّ فى طلب سفن الحملة الفرنسية فى البحر الأبيض المتوسط حتى وقع عليها أخيراً فى خليج أبى قير فى أول أغسطس ، فهاجمها على غِرّة ، ودمرها وأغرق فى الخليج معظمها .

ومنذ ذلك الحين ، اشتدَّ شعور البريطانيين ، بما لمصر فى موقعها الجغرافى بالنسبة لأمبراطوريتهم من الشأن الاستراتيجى . فطفقوا يرقبون أحوال الحملة الفرنسية فى مصر ، ويستحثون إلى الاحتجاج والعمل تركيا وهى مشغولة بصدّ أطماع روسيا ، ويحاولون من بعد الاتصال بالبكوات المماليك المنهزمين يشجعونهم ويبذلون الوعود لهم . وكان هذا كله ، والشعب المصرى ، فى سليم وعيه القومى ، لايستكين للضيم ، ولا يكفّ عن الثوران .

وقد ترك لنا المؤرخ المصرى عبد الرحمن الجبرتى فى تاريخه « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » وصفاً للهياج الشعبى الذى قامت قيامته فى الحادى والعشرين من اكتوبر ، وقتل فيه ما لا يقل عن ثلثمائة من الفرنسيين وعلى رأسهم حاكم القاهرة الجنرال دى بروى ، ولم يكن قد مضى على دخول نابليون القاهرة أكثر من ثلاثة أشهر . وكذلك ترك لنا المؤرخ المصرى وصفاً مفصلاً للثورة الكبرى التى شبّت فى أواخر مارس سنة ١٨٠٠ ، بعد أن أخلف نابليون على مصر قائده كليبر ، وفى هذه الثورة استولى على القاهرة الثوارُ بزعامة السيد عمر مكرم نقيب الأشراف ، وبقيت ممتنعة يصدون عنها الفرنسيين أكثر من شهر ، وكان من قسوة كليبر فى قمع هذه الثورة أن لقى مصرعه فى الرابع عشر من يونيه على يد سليمان الحلبى .

وقد انتهزت انجلترا تلك القلاقل والثورات التى كان يشنها الشعب المصرى على الفرنسيين الغاصبين فدفعت الدولة العثمانية — باسم تبعية مصر لها — إلى إرسال حملة بعد أخرى إلى القطر المصرى ، مع المساهمة من جانب الأسطول الإنجليزى فى إجلاء الفرنسيين . ولم يكن ذلك من جانب الإنجليز نصرة للحق ، بل للحلول محل الفرنسيين فى مصر ، كما سيتضح فيما بعد .

الحملة الإنجليزية

تم جلاء الفرنسيين عن مصر فى السابع من اكتوبر سنة ١٨٠١ ، وتنفست مصر الصعداء وهى ترى آخر سفينة من السفن التى تقلهم تبتعد بهم وتغيب فى الأفق . ولكن مضت الأيام وتعاقبت الشهور ، وإنجلترا التى قدّمت قواتها مع القوات التركية للمعاونة على إخراجهم ما برحت بعد جلائهم تتلكأ فى سحب جندها من مصر ،

وكانوا مرابطين فى الجيزة وفى ميناء الإسكندرية .

لقد استمرأت إنجلترا البقاء ، مع تكرار مطالبتها بالجلاء ، ومع التزامها به فى صلحها مع الفرنسيين والأسبان فى الخامس عشر من مارس عام ١٨٠٢ بمقتضى معاهدة « أميىز Amiens » . ولما طال الأمر ، أوفدت فرنسا الكولونيل « هوراس سبستيانينى » إلى مصر ، وكان نزوله إلى الإسكندرية فى شهر اكتوبر للتحرّى ودراسة الموقف والمطالبة بتنفيذ ما ورد فى معاهدة «أميىز» عن جلاء الجنود الانجليز ، وكانت عدتهم وقتئذ أربعة آلاف وأربعماية وثلاثين جندياً لا يزالون فى الأرض المصرية . ولكن هذه الوساطة لم تكن أكثر توفيقاً من سوابقها . وأخيراً فى ربيع العام القادم تغير الموقف فجاءة ، فإذا بالإنجليز يقومون فى الرابع عشر من مارس عام ١٨٠٣ (٢٠ ذو الحجة ١٢١٧) بتسليم الأتراك طوابى الاسكندرية والساحة الكبرى ، فعهد بها الوالى « محمد خسرو باشا » إلى حاكم الإسكندرية الجديد « أحمد خورشيد » مع لقب باشا . وفى اليوم التالى قصد الجنرال ستيوارت إلى الميناء القديم ، وأبحر مع جنده على أسطوله الصغير عائداً إلى إنجلترا .

والذى لا نشك فيه ، أن إنجلترا ما كانت لتفعل ذلك عن اختيار ، بل هى اضطرت إليه لا محالة بنوع من الاضطرار . وحسبنا أن نذكر فى هذا الصدد اشتداد نقمة نابليون على إنجلترا لعدم تنفيذها معاهدة « أميىز » بحذافيرها ، وتهديده الجزيرة البريطانية نفسها للمرة الأولى فى تلك السنة بالغزو ، بما كان بسبيل حشده من العتاد الحربى والجيوش الجرارة فى ميناء بولونى على شاطئ المانش فى مواجهة الشاطئ البريطانى . ويضاف إلى ذلك أن إنجلترا فى تنفيذها الاضطرارى للجلاء ، كانت تعتمد على ما كان من استيلائها عام ١٨٠٠ على الجزيرة القريبة المجاز إلى مصر وهى مالطة ، بدليل أنها حين طولبت بالتخلى عن مالطة لأصحابها بمقتضى نصوص معاهدة«أميىز» نفسها ، رفضت وأصرّت على الرفض، ولو أدّى ذلك إلى ما أدّى إليه فى أواخر مايو سنة ١٨٠٣ من نقض الصلح وتجدد الحرب التى استمرت نارها فى استعار منذ ذلك الحين إلى عام ١٨١٥ ، فلم تنطفئ حتى انطفأ نجم الطاغية الفرنسى .

وسواء كان السر هذا أو غيره ، فإن واقع الأمر هو أن الإنجليز قد خرجوا ، ولكن ليعودوا . ولقد ظلوا سنوات فى الانتظار ، ولكن مصر طوال هذه الفترة ما برحت منهم نصب الأنظار ، لا يفوتهم مما يجرى فيها شاردة ولا واردة ، ولا يغيب عنهم خيالها طرفة عين .

ولما كان المماليك بعد هزيمتهم على يد الحملة الفرنسية قد لاقوا كذلك صنوف الاضطهاد على يد الباشوات الأتراك الذين كان يعيّنهم الباب العالى ولاةً على مصر ، مما يدل على النية المبيتة للقضاء عليهم ، فقد اتجهت أنظارهم إلى معونة الإنجليز . وكان الإنجليز بطبيعة الحال فى حاجة إلى من يثقون فى قدرتهم للاعتماد عليهم فى داخل البلاد ، فلم يجدوا عندها خيراً من البكوات المماليك الذين كانوا ناقمين على الإنجليز والأتراك أجمعين . وكان الذى استأثر بإعجاب الانجليز من بين البكوات المماليك شخصية « محمد الألفى بك » ، فعملوا أثناء وجودهم بمصر على توثيق العلاقة به ، فلما أن خرجوا فى ١٦ مارس سنة ١٨٠٣ دعوه معهم إلى لندن ، وبالغوا فى إكرامه ، وعنوا كل العناية بتلقينه وتمليقه ، وأسبغوا عليه من المدائح والهدايا ما حبّب إليه المقام عندهم ، وجعله يتلبّث شهوراً بينهم قبل العودة إلى مصر فى ١٢ فبراير ١٨٠٤ على ظهر سفينة إنجليزية أنزلته فى أبى قير .

وكان الإنجليز قد وعدوا الألفى بك أثناء مقامه فى لندن بأن يشفعوا له ولإخوانه عند السلطان العثمانى ليشملهم برضاه ، ويوصى بهم ولاته الأتراك خيراً .

فلما تقلبت الأحوال واستأثر محمد على بالأمر ، وأصبح — وهو الدخيل عليهم — والياً على مصر من دونهم ، أوهَم الإنجليزُ صنائعهم المماليك أنهم باذلون وساطتهم عند السلطان لنقله إلى ولاية سلانيك بعيداً عن مصر ليخلو وجه البلاد لهم . وصدر المرسوم الذى وُعدوا به ، ولكن خاب الأمل فى تحقيقه . وعمد «محمد على» — على عادته — إلى المداجاة والمصانعة ، فعمل على استمالة المماليك بالهدايا والأموال والأمانى المعسولة حتى فرّق بينهم ، ولم يبق أمامه إلا « محمد الألفى » فى عناده وكبريائه ، فلم يمهله الباشا أن جاهره بالعداء ، فقاتله الألفى قتال الأبطال . وكان يترقب طوال الوقت ورود العون العسكرى من الانجليز . ومن ثمة ما كان من طول مقامه فى البحيرة قريباً من ثغر الاسكندرية ، حتى ملّ الانتظار ، وتحرك به خلط دموى ، فاخترمته المنية فى ٣٠ يناير سنة ١٨٠٧ بعد شهرين من وفاة البرديسى بك ، وهكذا خلا الجو لمحمد على وزالت من طريقه أكبر العقبات للاستبداد بالحكم فى مصر .

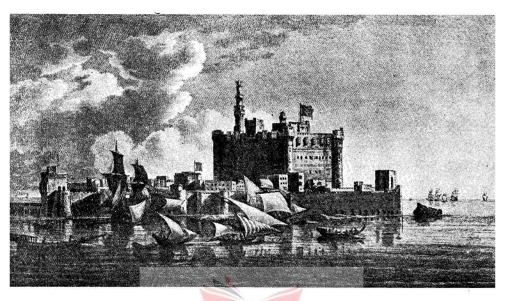
وكان مركز نابليون يزداد قوة فى القارة الأوروبية وقد رفعه الشعب إمبراطوراً عليهم وسط انتصاراته الحربية ، وقدم البابا من رومة إلى باريس خصيصاً ليبارك تتويجه فى ٢ ديسمبر ١٨٠٤ فى الحفل العظيم الذى أقيم فى كنيسة نوتردام الكبرى ، ولم يكن أمام « رجل القدر» إلا خصمٌ واحدٌ عنيد هو بريطانيا فكانت تعاوده فى كل حين فكرة غزوها . وقد ظل الجيش الذى أعده لذلك الغزو مجهزاً بالمراكب وزوارق المدفعية وغيرها من المعدات المحققة ، فضلا عن المشروعات المتخيلة ، على أهبة الاستعداد على طول شاطئ المانش من دنكرك إلى سانت ڤالرى منذ عام ١٨٠٣ إلى عام ١٨٠٥ . وكان نابليون وقتئذ قد أرسل إلى قيادة الأسطول الفرنسى الذى كان قاصداً إلى جزائر الهند الغربية يستعجل عودته للشروع فوراً فى غزو إنجلترا وحماية المراكب التى تُقلُّ المائة ألف جندى المرابطين على شاطئ فرنسا الشمالى فى عبورهم المانش . ولكن الأسطول الفرنسى كان يتعقبه الأميرال الانجليزى « نلسن » فى سائر حركاته ، فباغته فى طريق عودته عند رأس« ترافلجار» أو — بعبارة أصح — «الطرف الأغرّ» فى جنوبى إسبانيا ، حيث نشبت فى ٢١ اكتوبر ١٨٠٥ المعركة الكبرى التى قضى فيها الأميرال الإنجليزى حتفه ، ولكنه كان قد قضى القضاء الأخير على قوة نابليون البحرية . وهنا فقط تخلى نابليون عن مشروع الغزو عَبْر المانش للجزيرة البريطانية ، وتحولت جيوش الغزو إلى حروب البر التى كان نابليون سيدها .

وفى مستهل سنة ١٨٠٦ بعد وفاة وزير إنجلترا الشهير « وليم بت Pitt » تألفت وزارة ائتلافية من جميع الأحزاب ، وهى الوزارة التى أطلق عليها اسم « وزارة جميع الكفايات » . وكان على يد هذه الوزارة أن وقعت إنجلترا فى كثير من الحماقات ، ومنها الحملة الإنجليزية الأولى لاحتلال مصر .

الأسطول الإنجليزى فى مياه الإسكندرية

كانت الساعة السابعة صباحاً فى يوم الثلاثاء السابع من شهر محرم عام ١٢٢٢ (الموافق ١٧ مارس ١٨٠٧) حين ظهرت من جانب البحر فى أفق الإسكندرية ، مراكب عديدة إنجليزية ، تبلغ عدتها الاثنين والأربعين ، منها عشرون قطعة كبار ، والبقية صغار .

وبعد قليل ، طلع إلى البر رسول من قبل الأميرال « لويس » قائد الأسطول يطلب القنصل البريطانى العام « ميسيت Missett » وبعدها أوفد الأميرال ضابطين ومعهما القنصل للاتصال بحاكم الاسكندرية التركى القائمقام « أمين أغا »للسماح بنزول القوات الإنجليزية، وفتح الأبواب لدخول المدينة . فتساءل حاكم الاسكندرية إن كان القادمون يحملون مرسوماً سلطانياً خاصًّا



ميناء الإسكندرية

بذلك . فقيل له إنهم لا يحملون مراسيم ، ولكنهم جاءوا لحماية الثغر الإسكندرى من الفرنسيين الذين قد يعاودون الكرَّة ، ويطرقون البلاد على حين غفلة ، ومن ثمة كان حضور هذه الخمسة الآلاف من العسكر الإنجليزى للرباط فى الطوابى والأبراج ، لحفظ البلدة والقلعة والثغر من الأعداء . فاحتج الحاكم بأن التعاليم التى لديه تقضى بمنع كل وافد أياً كان جنسه من الدخول بغير رخصة . ولما تعثرت المفاوضة عند هذا الحد ، انقلبت لهجة المفاوض الإنجليزى إلى الصرامة والجد ، وقال : لا بد مما ليس منه بد ، وما لا يتم بالرضا والتسليم ، يتم بالغصب والحرب ، والمهلة أربع وعشرون ساعة للرد .

وانصرف الحاكم التركى أمين أغا ، وهو نادم على الممانعة . وأنفذ السعاة إلى القاهرة بالخبر ، وبات ينتظر ورود الأمر ، من أهل الأمر .

أما الأميرال الإنجليزى ، فقد أنزل مساء اليوم نفسه فى ساحل العجمى بالمكس تلك الآلاف الخمسة من الجنود الذين أقلّهم فى السادس من ذلك الشهر ، من ميناء مسّينا بجزيرة صقلية ، وعلى رأسهم القائد العام الجنرال « إسكندر ماكنزى فريزر ، Alexandre Mackenzie Fraser » الذى كان يعمل فى هيئة أركان الحرب المرابطة مع ١٧٠٠٠ من قوات البحر الأبيض المتوسط البريطانية ، وهو من القواد الذين اشتهر أمرهم عند الشعب البريطانى ، وبلغ من ميل الشعب له أن انتخبه فى البرلمان . ومما هو جدير بالذكر هنا ، أنه لم يكن من ضباط هذه الحملة أحدٌ ممن اشترك فى الحملة السابقة التى وفدت على الاسكندرية عام ١٨٠١ للمساعدة فى طرد الفرنسيين .

الباشا الوالى

والناظر فى حوليات المؤرخ المصرى ، عبد الرحمن الجبرتى ، فى أخبار هذه السنة ، لا يخطىء ما كان

هناك من شعور خفى لدى « الباب العالى » ، أبلغه بالتالى إلى عامله الجديد « محمد على باشا » الوالى ، بأن هجوماً من جانب إنجلترا سيقع وشيكاً على مصر.

وهذا نص الخبر : (فى يوم الثلاثاء سابع محرم ، عملوا جمعية ببيت القاضى ، حضرها المشايخ والأعيان ، وذكروا أنه لما وردت الأوامر — من الباب العالى — بتحصين الثغور ، أرسل الباشا — محمد على — سليمان أغا ومعه طائفة من العسكر ، وأرسل إلى أهالى الثغور والمحافظين عليها ، مكاتبات بأنهم إن كانوا يحتاجون إلى عساكر فيرسل لهم الباشا عساكر زيادة على الذين أرسلهم ، فأجابوا بأن فيهم الكفاية ولا يحتاجون إلى عساكر زيادة تأتيهم من مصر ، فإنهم إذا كثروا فى البلد تأتى منهم الفساد والإفساد . فعملوا هذه الجمعية لإثبات هذا القول ، ولخلاص عهدة الباشا ، لئلا يتوجه عليه اللوم من السلطنة وينسب إليه التفريط) .

ولا ينقضى يوم واحد على تسجيل هذا الخبر ، حتى يسجل الجبرتى بعده الخبر التالى: (فى التاسع من محرم وردت مكاتبات مع السعاة من ثغر اسكندرية وذلك يوم الخميس وقت العصر ، وفيها الإخبار بورود مراكب الإنجليز) .

ويستنتج من ذلك،أن والى مصر « محمد على باشا » لم يؤخذ على غرة ، وأنه كان يعلم بقدوم الإنجليز حين تغيب فى الصعيد . ولم يفعل ذلك عبثاً ، فقد كان لا بد له من مطاردة المماليك لمنع اتصالهم بالإنجليز أصدقائهم ، كما أن هذه الغيبة تعفيه من الصدام مع الانجليز من أول وهلة ، وما من شك فى أنه يؤثر فى هذه المرة — كمألوف عادته كل مرة — أن ينتظر حتى ينجلى الموقف .

احتلال الإسكندرية

ولم ينقض على نزول القوات الانجليزية فى ساحل الاسكندرية سواد الليل ، حتى صدرت الأوامر إليها بالزحف إلى أسوار المدينة . ولما كانت قد مرت الساعات الأربع والعشرون،وانقضى الأجل المضروب ، فقد أخذ الأسطول يطلق قنابل مدافعه من البحر . فهدم جانباً من البرج الكبير ،وكذلك الأبراج الصغار والسور . وكان المتفق عليه، أن يعجل الحاكم التركى « أمين أغا » بالتسليم ، بعد أن صار إقناعه بمنطق الأصفر الرنان الذى يقتنع به أمثاله . ولكنه تمهل ولم يسلم البضاعة إلا بعد ثمان وأربعين ساعة ، من قبيل التقية وستر الموقف والاحتياط من نقمة أسياده .

وكان الحاكم يظهر الفزع الذى ليس بعده فزع ، حتى داخل المعسكر والناس من حوله وهم عظيم ، وعندها تقدم بطلب الأمان ، وأسلم المدينة للعدو. فدخلتها القوات الإنجليزية يوم الجمعة ٢٠ من مارس وتسلم جندها الأبراج من الحامية التركية ، ولم تكن تزيد على الثلثماية ، وقد اعتبروا أسرى حرب . أما الحاكم التركى الخائن ، فإن الذين اشتروا ذمته أحسنوا معاملته وتركوا له حريته .

اختلاف المماليك

وكان نزول القائد العام فى دار القنصل . وكان يتوقع حضور كبير كبراء المماليك الألفى بك على رأس أعوانه وسائر الرفاق ، كالذى جرى عليه الاتفاق مع الحكومة فى لندن أثناء مقامه بها ، فلم يحضر منهم أحد . وأبلغه القنصل أن الألفى بك أعجلته المنية قبل مقدم الأسطول بشهرين أو نحو ذلك .

وبادر القنصل فأنفذ الرسل إلى المماليك ممن كان الوالى الجديد محمد على باشا يحاربهم أمثال : شاهين بك الألفى وشاهين بك المرادى وإبراهيم بك الكبير وغيرهم ، يستحثهم أن ينحدروا إلى دمنهور لتعزيز الجهود المبذولة لتحريرهم ، ويقول لهم : إن الإنجليز إنما جاءوا إلى بلادكم باستدعاء الألفى لمساعدته ومساعدتكم ، فوجدوا الألفى قد مات وهو شخص واحد منكم ، وأنتم جمع ، فلا يكون عندكم تأخير فى الحضور لقضاء شغلكم ، فإنكم لا تجدون فرصة بعد هذه ، وتندمون بعد ذلك إن تلكأتم . وفى الختام عرض القنصل على المماليك إيفاد شخص يأتمنونه ليبلغ عنهم حاجاتهم ومطالبهم .

ولم يخف الأمر على محمد على ، فأرسل إلى وسطاء الصلح بينه وبين المماليك ، وفوضهم فى أن يعلنوا قبوله كل ما اشترطوه وعدم مخالفته لهم فى شىء يطلبونه .

فلما وصلت رسل الانجليز إلى المماليك اختلفت آراؤهم وتفرقت كلمتهم ، وامتنع عن حضور اجتماعاتهم عثمان بك حسن وكان من أكابرهم ، وعنده جيش كبير ولكنه كان منعزلا عنهم ، وهو يدّعى الورع ، وقد أرسل لهم يقول : « أنا مسلم هاجرت وجاهدت وقاتلت فى الفرنساوية ، والآن أختم عملى وألتجىء إلى الإفرنج . أنا لا أفعل ذلك » . ووافقه على ذلك عثمان بك يوسف .

خطط الإنجليز

ولم يكن لدى الإنجليز وقت يتسع للانتظار ، ولا سيما بعد أن افتقدوا فى الإسكندرية القنصل الفرنسى المسيو « دروڤيتى Drovetti » فلم يجدوه ، وعلموا أنه بادر إلى رشيد ، وكان القنصل الإنجليزى مستولياً على القائد العام يصوّر له فى توكيد وتهويل أن الإسكندرية ليس بها إلا مؤونة يوم واحد ، ويلح عليه أن يعجلوا باحتلال رشيد والرحمانية ، وكلاهما على فرع النيل ، لضمان التموين وتأمين خطوطه ، وإلا قُضى على الأهلين أنفسهم بالموت جوعاً .

وكانت الحملة الإنجليزية محتاجة فعلا إلى الزاد والأقوات ، فضلا عن أن الجنرال « فريزر » كان قد تلقى عن طريق القنصل العام الإنجليزى تقارير مرسلة من قنصل رشيد وهو مالطى اسمه « بيروتشى Perrucci » فيها معلومات عن الحالة وموقف الأهالى وعدد القوات وهى لا تتجاوز الحمساية ، فاستقر الرأى فى القيادة على احتلال رشيد بتجهيز الفرقة الخامسة والثلاثين ، وفرقة القناصة البريطانيين وعهدت بقيادتهم جميعاً إلى الماجور جنرال « واكوب Wauchope » ووكلت إليه القيام بهذه المهمة .

فى القاهرة

فى أثنـاء ذلك كانت الرسالة التى بعث بها « أمين أغا » حاكم الإسكندرية الخائن فى طلب التعليمات من أولى الأمر قد وصلت فى التاسع عشر من مارس إلى القاهرة . وكان الوالى « محمد على باشا » وقتئذ لا يزال فى الصعيد يطارد المماليك . فاجتمع للنظر فى الرسالة كتخدا بك وحسن باشا وأحمد بك الخازندار المعروف باسم بونابرته ، وطاهر باشا ، والدفتردار ، والروزنامجى وباقى أعيانهم ، وكان ذلك بعد الغروب ، وقد ظلوا يتشاورون . ثم أجمع رأيهم على إرسال الخبر بورود الأسطول الإنجليزى إلى محمد على باشا طالبين حضوره ومن بصحبته من العساكر للاستعداد لما هو أولى وأحق بالاهتمام . وفى صبيحة يوم الجمعة كان المكتوب يحمله بعض الهجانة إلى الصعيد . وشاع الخبر فى العاصمة وكثر لغط الناس فى ذلك .

وكان قنصل فرنسا « المسيو دروڤيتى » الذى غادر الإسكندرية حال ظهور السفن الإنجليزية فى مياهها ، قد ذهب إلى رشيد يحمل الخبر . ثم هبط فى الثالث والعشرين من مارس إلى القاهرة للغرض نفسه ، ولم يقف عند حد رواية الخبر ، بل أراد الزيادة فى تعميق الأثر ، فقال : إنه يريد هو وباقى الجالية الفرنسية السفر إلى الشام لانعدام الأمان .

شائعات وحقائق

بيد أنه لم تلبث أن شاعت فى القاهرة شائعة بأن الإسكندرية ممتنعة على الإنجليز ، وأنهم طلعوا إلى رأس التين والعجمى فخرج عليهم الأهالى والعساكر وحاربوهم وأجلوهم عن البر فنزلوا إلى المراكب مهزومين بعد أن أحرقت لهم مركبان ، وأنه وصلت فى ذلك الحين عمارة العثمانيين والفرنسيين وحاربوهم فى البحر وأحرقوا مراكبهم ، وقتلوا منه مقتلة عظيمة ، ولم يبق منهم إلا القليل .. واستمر الأمر فى هذا الخلط يهرف به من لا يعرف حقائق الأمور من الوافدين من البحرى والقبلى أياماً عدة ، دون أن يرد من الإسكندرية سعاة بالخبر الصحيح .

أما محمد على فكانت ترد منه المكاتبات فى كل حين ، ولكن الكلام فيها يدور كله على محاربة

المماليك وظهوره عليهم وانتزاعه أسيوط منهم ، بعد أن أسر من أسر ، وقتل من قتل . وفى كل مرة كانت القاهرة تعلن الفرح بذلك ، فتُطلق البنادق وتُضرب المدافع من القلعة والأزبكية ثلاثة أيام تباعاً فى الأوقات الخمسة .

وأخيراً وردت الأنباء بسقوط الإسكندرية واستيلاء الإنجليز عليها منذ أكثر من أسبوع ، وتردد ما أذاعه الإنجليز على الناس يؤمنونهم على أنفسهم وبيوتهم وأموالهم وشعائر دينهم وحرية السفر لمن شاء من تجارهم إلى حيث شاء من الأقطار العربية من الشام إلى المغرب دون حرج عليهم ، ما عدا استانبول للجفوة الواقعة بين تركيا والإنجليز فى ذلك الوقت حتى كان من ذلك أن أعلن الباب العالى قطع العلاقات معهم .

كاشف دمنهور

وفى الثانى من شهر أبريل ، ورد على القاهرة من أهالى دمنهور ، خطاب إلى الزعيم الشعبى نقيب الأشراف السيد عمر مكرم ، يفيد كاتبوه : أنه وفد على دمنهور بعض الهاربين من الإسكندرية حين عدَت عليها المراكب الإنجليزية ، وأن كاشف دمنهور ومن معه من العسكر التركى عندما شاهدوهم على هذه الحال انزعجوا انزعاجاً شديداً ، وعزموا على الخروج من دمنهور ، فجعل أكابر الناحية يخاطبونهم قائلين لهم :

« كيف تتركوناوتذهبون ، ولم يظهر منا خلاف ، وقد كنا فيما تقدم من حروب الألفى من أعظم المساعدين لكم ، فكيف لا يساعد بعضنا بعضاً الآن فى حرب الإنجليز » ولكن الكاشف ورجاله لم يستمعوا لأهل دمنهور لشدة ما داخلهم من الخوف ، وعبّأوا متاعهم ، وأخرج الكاشف أثقاله وجبخانته ومدافعه ، ثم سبقها من فرط خشيته ، وعبر إلى فوّة من ليلته . وفى اليوم التالى أرسل مَن نقلها إليه .

أبطال الاستغلال

والواقع أن كاشف دمنهور لم يكن إلا مثَلاً على الكثيرين من أمثاله . وكان هذا الفريق يقابله فريق آخر يجاهرون بالعزم على حرب الإنجليز ، وهم لا يقصدون من وراء ذلك إلا الاستغلال حتى فى مثل هذه الظروف والأحوال . ومن هذا الفريق « ياسين بك » فى الفيوم ، فقد انحدر إلى دهشور وأرسل مكاتبة إلى السيد عمر مكرم يقول فيها : أنه لما بلغه وصول الإنجليز ، أخذته الحمية الإسلامية وحضر على رأس ستة آلاف من العسكر ليرابط بهم بالجيزة أو بقليوب ويجاهد فى سبيل الله . فأجابه السيد عمر مكرم : بأنه لا فائدة من إقامته بالجيزة أو قليوب وخصوصاً أن قليوب فى البر الشرقى والإنجليز بالإسكندرية فى البر الغربى ، فإذا كان حضوره بقصد الجهاد فينبغى أن يتقدم بمن معه إلى الإسكندرية ، وإذا حصل له النصر تكون له اليد البيضاء والمنقبة والذكر والشهرة الباقية .

ولاحاجة بنا إلى القول أن ياسين بك لم يذهب مع ذلك للإسكندرية ، لأن قصده لم يكن الجهاد ، بل العبث والفساد فى الجيزة ، وقد سبقه إلى ذلك زميله « حسن باشا » . وكان « حسن باشا » يخرج فى كل صباح ومعه عساكره وأوباشه ، فينتشرون فى تلك النواحى يعبثون ويخطفون متاع الناس ومبيعات الفلاحين . وكذلك كان « إسماعيل كاشف » المعروف بالطوبجى ينهب فى الناس كل ما وصلت إليه يده من الجمال والخيل والأبقار . ومن جملة أفاعيله أنه كان يودع الأغنام المنهوبة عند أهل البلاد ، ويلزمهم بعلفها وكلفها ، ثم يطلب منهم فوق ذلك مصاريف الطريق للمعينين عليها من طرفه . وأمثال هؤلاء من المماليك والترك كثيرون ، وكلهم على هذا النمط ، لا يستحون من الجور على الشعب ، بالسلب والنهب بدعوى التزوّد لمحاربة الإنجليز . ولقد ظلوا على هذه الحال من التزوّد للحرب حتى انتهت الحرب ولم يحاربوا . وأما الذى نهض بالحرب وحمل أوزارها واصطلى بنارها وقرر مصيرها فهو — كما سنرى — الشعب وحده .

معركة رشيد الأولى

٣١ مارس

ونعود الآن إلى الإسكندرية لنشهد قيام الحملة المجهزة وعددها نحو ١٤٥٠ جندياً للاستيلاء على



ثغر رشيد كما رسمه أحد الإنجليز وقتئذ

رشيد . وكان القنصل الإنجليزى قد أدخل كل لسكينة وغاية الطمأنينة فى روع القادة الإنجليز ، وهوّن لهم أمر الحملة ، وصورها فى صورة نزهة خلوية .

فلما أخذت الفرقة طريقها إلى رشيد لم تعترضها فى أية مقاومة . وبعد السير الطويل فى وعوثة الرمل تحت الشمس المحرقة ، بلغ الإنجليز المدينة فى ٢٩ مارس . وكان أمر الدفاع عنها إلى « على بك السلانكلى » حاكمها ، فقاوم أشد المقاومة مدة يومين ، ولكن المدافع الإنجليزية كانت قد فتحت ثغرة فى أسوار المدينة ،وعلى أثرها ضعفت حدّة المقاومة ، فلما كان الصباح المبكر من يوم ٣١ مارس فى الساعة ٦,٤٥ أصدر القائد الإنجليزى أمره بالهجوم ، فأخذ الإنجليز يتدفقون من الثغرة إلى المدينة على حذر ، فلما دخلوها وجدوها خاوية مهجورة ، فتوغلوا فى شوارعها وفى حاراتها الضيقة ، وإذا بوابل من النيران ينصبّ عليهم من سطوح البيوت وطيقانها وشبابيك مشربياتها ، ومن منعطف الأزقة والشوارع ، وكان « على بك السلانكلى » مشتركاً فى هذا الكمين مع أهل البلد ومن معهم من العساكر ، وكانوا جميعاً قد ضربوا على القوات الإنجليزية من كل ناحية ، وكانت طلقات النيران تتلاحق دراكاً فتأخذ الإنجليز من حيث يحتسبون ومن حيث لا يحتسبون . فأسقط فى يدهم من البغتة ، وانشلّت حركتهم ولم تخطر لهم المقاومة فى بال ، فألقوا ما بيدهم من الأسلحة ؛ وكان همّهم كلهم التماس الفرار . وهيهات فإنه لم يتمكن منهم من

النجاة بنفسه والإفلات من هذا الفخ المنصوب الذى وقعوا فيه إلا نفر قليل ، وذلك بشق النفس والعنت الشديد ، وقد ولى هؤلاء الأدبار لا يلوون على شىء ، عائدين أدراجهم نحو أبى قير والإسكندرية ، تاركين وراءهم من الأسرى والقتلى ما تبلغ عدته المئات ، ومنهم قائد الفرقة الجنرال « واكوب » الذى اخترمته رصاصتان ، وثلاثة من ضباطه ، كما كان من الجرحى اللواء « مياد Meade » قائد الفرقة المساعد ، وسبعة عشر ضابطاً غيره . وإلى جانب هذا الفقد فى الأرواح والإصابة فى الأجساد ، خسرت الفرقة من عتادها الحربى مدفعاً ومِرْمَى قنابل . كما فاتهم الولية التى كان قد أعدها لهم « بيروتشى » الملطى قنصلهم فى رشيد والتى لم يلبث أن سمع خبرها السلانكلى فأبى إلا أن يدعو نفسه وبعض أعوانه إليها ويخلف الإنجليز عليها .

وقد ذكر الجبرتى فى تاريخه أن بعض الناجين من رشيد، ذهبوا إلى ناحية دمنهور ، وكان كاشفها قد بلغه هزيمة الإنجليز فى رشيد ، واطمأن خاطره فرجع إلى ناحية ديبى ومحلة الأمير ، وطلع بمن معه إلى البر ، فصادف شرذمة من فلول الإنجليزفقتل بعضهم وأخذ من بقى منهم أسرى .

وتقدر خسائر الإنجليز فى هذه الوقعة الرشيدية بنحو ١٨٥ قتيلا و٢٦٢ جريحاً وقيل ١٢٠ قتيلا و ٢٥٠ جريحاً على أقل تقدير .

وقد كان تعقيب القائد العام على هذه الوقعة حين بلغه خبرها قوله : « كانت ضربة شديدة غير منتظرة » .

مواكب النصر فى القاهرة

وسرعان ما ترامت إلى القاهرة الأخبار ، وجاء السعاة إلى مصر بالبشارة فضربت مدافع وأطلقت بنادق ، وخلع « كتخدا بك » على السعاة الواصلين. وأسرع المبشرون من أتباع العثمانيين – وهم القواس الأتراك – بالسعى إلى بيوت الأعيان يبشرونهم ويأخذون منهم البقاشيش والخلع ، وصار الناس بين مصدق ومكذب فلما كان يوم الأحد سادس سشرين محرم (٥ من ابريل) ذاع الخبر بوصول أول فوج من المراكب التى بعثها حاكم رشيد محملة بالأسرى ورؤوس القتلى . فهرع الناس إلى بولاق للفرجة ، ووصل منهم إلى ساحل بولاق كثيرون وكان كبار العسكر ومعهم طوائفهم قد خرجوا لملاقاة المراكب القادمة . وطلعت جماعة العسكر القادمة فى المراكب بالأسرى ورؤوس القتلى إلى البر ، وأتوا بهم من خارج مصر ، ودخلوا إلى المدينة من باب النصر ، وشقوا بهم وسط المدينة وقد أحاط بهم العسكر ، وقد أركبوا من الأسرى من كان كبير الرتبة أو كبير السن على الحمير ، والبقية مشاة فى وسط العسكر وكانت رؤوس القتلى مرفوعة على الرماح أو النبابيت ، وهو أمر مألوف وقتئذ لا يجهله من له أقل إلمام بالثورة الفرنسية وغيرها . وعلى هذا النحو سار الموكب حتى بركة الأزبكية . وعندها أطلقت البنادق وضربت المدافع ابتهاجاً . ثم طلعوا بالأسرى من الجنود الإنجليز وضباطهم إلى القلعة .

وكانت كلما وردت مركب من هذه المراكب إلى ميناء بولاق ، تكررت المواكب على الرسم المذكور .

الزعامة الشعبية

كل ذلك والوالى « محمد على » لا يزال بعد علمه بالعدوان الإنجليزى ، ومع اشارته إلى ذلك فى رسائله ، مشتغلا بمطاردة فلول المماليك فى الصعيد ، متغيباً عن العاصمة المهددة ، بعيداً عن ميدان القتال فى الشمال ، حيث جعل الإنجليز من الإسكندرية قاعدة لجيش الاحتلال .

ولكن الشعب المصرى لم يتواكل ولم يتقاعد ، بل تقدم لحمل العبء . واجتمعت فى بيت القاضى جمعية ، مثَّل الشعب فيها السيد عمر مكرم النقيب ، فضلا عن الشيخ الشرقاوى والشيخ الأمير وباقى المشايخ فتكلموا فى شأن حادثة الإنجليز ، والاستعداد لحربهم ، وقتالهم وطردهم ، وحض الناس على دفعهم ، وأن يكون الشعب والعسكر على حال

الألفة والشفقة والاتحاد ، وأن يمتنع العساكر عن التعرض للناس بالإيذاء كما هوشأنهم ، وأن يساعدوا بعضهم بعضاً على العدو ...

تحصين القاهرة

ثم تشاور الزعماء فى تحصين القاهرة ، فأصلحوا أسوارها وزادوا ارتفاعها ، وشرعوا فى بناء حائط مستدير أسفل قلعة السبتية ، وساعد الشعب المتحمس فى جر المدافع ونصبها وكان يبلغ عددها نحو المائة . وكذلك شرعوا فى حفر الخنادق ، وعلى الأخص إصلاح الخندق الذى كان قد حفره الفرنسيون ، وهو الخندق المتصل من الباب الحديد إلى البر ، وكان السيد عمر مكرم يركب فى كل يوم ومعه القاضى والأعيان وينزلون إلى ناحية بولاق ومعهم بعض الضباط المهندسين وفى صحبتهم كذلك الجمع الكبير من الناس والأتباع والكل بالأسلحة. وكانت قد نصبت لهم الخيام للإشراف على حفر الخندق وسائر أعمال التحصين ، وكانت التكاليف موزعة على مياسير الناس وأهل الوكائل والخانات والتجار وأرباب الحرف والروزنامجى ، وقد جعلوا على البعض أجرة مائة رجل من الفعلة ، وعلى البعض أجرة خمسة وعشرين ، وكذلك أهل بولاق ونصارى ديوان المكس والنصارى الأروام والشوام والأقباط، واشتروا المقاطف والغلقان والفؤوس وآلات الحفر والبناء .

وأخيراً فى اليوم العشرين من أبريل طلع الباشا إلى القلعة ، ومعه قنصل فرنسا — وكان قبل ذلك من ضباط المدفعية فى بلاده — يهندس معه الأماكن ومواطن الحصار ، والقنصل يظهر الاهتمام والاجتهاد ، ويسهل الأمر ويبذل النصح ، ويكثر من الركوب والذهاب والإياب ، وأمامه الخدم بأيديهم الحراب المفضضة ، وخلفه ترجمانه وأتباعه .

نذر الخطر

فى يوم الثلاثاء ٧ من أبريل وردت إلى القاهرة من رشيد رسالة مؤرخة يوم الجمعة ٣ من أبريل عليها إمضاء « على بك السلانكلى » حاكم رشيد الذى مرّ بنا وصف انتصـــاره على الإنجليز وكيف أوقع بهم ورد فلولهم خائبين. وهو فى هذه الرسالة يقول « إن الإنجليز لما حضروا إلى رشيد ، وحصل لهم ما حصل من القتل والأسر ورجعوا خائبين ، حصل لباقيهم غيظ عظيم . وهم الآن شارعون للعود والمحاربة. والقصد أن تسعفونا ، وتمدونا بالرجال المحاربين والأسلحة والجبخانة على عجل، وإلا فلالوم علينا بعد ذلك ، وقد أخبرناكم وعرفناكم بذلك » . وقد اهتمت لذلك الجمعية التى تجتمع ببيت القاضى ويشترك فيها النقيب السيد عمر مكرم وبعض المشايخ ، فأرسلوا على الفور عدة من المقاتلين ، وكتبوا مكاتبات إلى البلاد والعربان الكائنين ببلاد البحيرة يدعونهم للمحاربة والمجاهدة ، وكذلك أرسلوا فى اليوم التالى عدة من العسكر .

والواقع أن القائد العام « فريزر » كان قد اشتد غضبه ، وثارت ثائرته ، للهزيمة التى مُنيَت بها الحملة على رشيد ، فلم يطق صبراً على الانتقام وإعادة ما ضاع من هيبة بريطانيا وسمعة الجيش البريطانى . فأصدر أمره بتجهيز حملة أخرى على رشيد ، عهد بقيادتها إلى الجنرال « ستيوارت » وكانت تتألف من أربعة آلاف جندى ، تعززهم فرقة للمدفعية معها ستة مدافع وقيل عشرة ، وهاونان وقيل أربعة ، وتحركت هذه القوة نحو رشيد . وكان على مسافة سبعة أو ثمانية كيلومترات منها قرية الحماد ، احتلتها مقدمة الجيش وكان على رأسها الماجور « وجلساند Wogelsand » وتحت جنح الليل نصب الإنجليز على تلال أبو منضور مدافعهم فظلت تقصف رشيد وما حولها قصفاً متواصلا ثلاثة عشر يوماً كان المحاصَرون فى أثنائها يخرجون لمهاجمة العدو ثم يرتدون .

وكانت الرسائل تتوارد إلى القاهرة من رشيد الواحدة فى إثر الأخرى بطلب النجدة . ومن ذلك رسالة وردت يوم الخميس ٣٠ محرم (٩ من أبريل) من السيد حسن كريت نقيب الأشراف برشيد يذكر فيها

أن الإنجليز حضروا إلى ناحية الحماد قبلى رشيد ومعهم المدافع الهائلة والعدد ونصبوا متاريسهم من ساحل البحر إلى الجبل عرضاً ، وذلك فى يوم الثلاثاء الثامن والعشرين . وفى ختام الرسالة كرر الرجاء بالإسعاف ، والإمداد بالرجال والجبخانة والعدة والعدد ، وعدم التأنى والإهمال .

وفى يوم السبت ١١ من أبريل وردت مكاتبة من ثغر رشيد وعليها إمضاء على بك السلانكلى حاكم الثغر بمعنى الخطاب السابق وقد زاد عليه أن الإنجليز ملكوا أيضاً كوم الأفراح وأبومنضور ، وختم مكاتبته باستعجال النجدة .

موقف الوالى من الشعب

وكان السيد عمر مكرم فى حثه الناس على الجهاد ، قد جمع الكثير من أولاد البلد والعدوية والأسيوطية وغيرهم ، فذهب صبيحة يوم السبت ١١ من أبريل فى جمع منهم إلى « كتخدا بك » واستأذنه فى السفر لمحاربة الإنجليز ، فلم يرض ، وقال حتى يأتى أفندينا الباشا ويرى رأيه فى ذلك . وخرج السيد عمر مكرم من عنده ونفسه غير طيبة بالمقابلة . وانفض الجمع ، وسافر منهم من صح عزمهم على السفر .

وفى هذا المساء نفسه وصل الوالى محمد على باشا إلى العاصمة ، ودخل إلى داره بالأزبكية فى الساعة السادسة فى الليل ، وجاءت عودة الباشا إلى القاهرة بعد أن انتصر على مماليك الصعيد أو – بعبارة أدق – على الفريق منهم الذى نشبت المعركة بينه وبينهم فى منقباد واستولى فى أثرها على أسيوط ثم أوفد المشايخ إليهم لإجراء الصلح . وكان قد تعمد ألا يكون الصلح حتى تسبقه المعركة ليتخلص فيها من بعضهم ويوقع الروع فى نفوس الآخرين ، وكان شرط الصلح بطبيعة الحال ألا يكونوا مع الإنجليز عليه ، ولهم بعدها ما يطلبون ولو طلبوا من الإسكندرية إلى أسوان وغير ذلك من الكلام المعسول . وكان على المماليك لتوثيق هذا الصلح أن ينحدروا من الصعيد إلى القاهرة حيث يجمعهم والباشا مجلس الصلح بحضرة المشايخ الكبار والنقيب والوجاقية وأكابر العسكر . فلما طلع نهار يوم الأحد وأشيع حضوره إلى داره ركب الجميع وذهبوا للسلام عليه ، وكان ممن ذهبوا السيد عمر مكرم النقيب والمشايخ والمحروقى التاجر ، ودار الكلام بالمجلس فى أمر الإنجليز ، فأظهر الباشا سخطه على أهل الإسكندرية والشيخ المسيرى وعلى حاكمها أمين أغا حيث مكنوا الإنجليز من الثغر ، وملكوهم البلدة ، ولم يقبل لهم عذراً فى ذلك . فلما تطرق الكلام إلى الاستعداد لمحاربة الإنجليز ودفعهم عن البلاد ، أظهر الباشا الاهتمام . واغتنم السيد عمر مكرم ومن معه فرصة القول ، فقالوا : « إنا نخرج جميعاً للجهاد مع الرعية والعسكر » . فأجابهم الباشا على الفور « ليس على رعية البلد خروج ، وإنما عليهم المساعدة بالمال لعلائف العسكر » . وانفض المجلس . وعاد السيد عمر مكرم إلى داره متبرماً بما سمعه من الوالى ، غير راض عما فيه من إسقاط الشعب من الاعتبار ، وقصر شأنه على المساعدة بالمال لعلائف العسكر ، دون المشاركة فى الجهاد وهو ذلك الشعب الذى رفع بفضل جهاده محمد على نفسه إلى منصب والى البلاد . وفى تلك الليلة نفسها أرسل الباشا فى طلب السيد عمر مكرم فى وقت العشاء ، وألزمه ألف كيس (الكيس خمسة جنيهات مجيدية) لنفقة العسكر ، وأن يوزع بنفسه تحصيلها من الناس .

البكوات يعلنون الجهاد

ولم ينقطع ورود الرسائل إلى القاهرة من ثغر رشيد ، وكلها تنذر بالخطر . ومن ذلك ما ورد يوم الثلاثاء ١٤ أبريل ، من السيد حسن كريت نقيب الأشراف برشيد ، والخطاب مؤرخ ١١ أبريل ، وموجه إلى السيد عمر مكرم والمشـــايخ ، وفيه ينهى الخبر بأن الإنجليز محتاطون بالثغر ومتحلقون حوله ، ويضربون البلد بالمدافع والقنابل ، وقد تهدم الكثير من الدور والأبنية ، ومات كثير من الناس . وفى ختام الخطاب قوله : « وقد أرسلنا لكم قبل تاريخه نطلب الإغاثة والنجدة ، فلم تسعفونا بإرسال شىء ، وما عرفنا لأى شىء هذا الحال ، وما هذا الإهمال ، فالله الله فى الإسعاف . فقد ضاق الخناق ، وبلغت القلوب الحناجر من توقع المكروه ، وملازمة المرابطة والسهر على المتاريس .

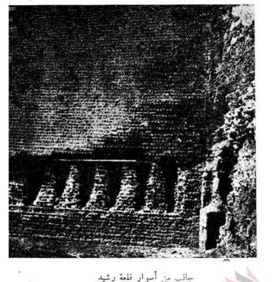
وكان السيد عمر مكرم يقرأ هذه الرسائل على الناس ، فتثور مشاعرهم ، وتغلى مراجلهم ، وتزيد نقمتهم على رؤسائهم المتواكلين المتقاعدين حتى بلغ هياج الناس أشده . وأمام هذا الهياج من الرأى العام وتحت ضغطه ، كان الباشا محمد على يشيع على الناس عزمه على السفر فى كل حين . كما كان الكثيرون من البكوات يعلنون العزم على الجهاد ، ويتعرضون لأنظار العامة بعساكرهم ، فيجتمع الكثير من أجناسهم وغيرهم من المغاربة والأتراك البلدية . ويمر الجميع وسط المدينة فى عدة وافرة ، ويذهب الجميع إلى ميناء بولاق يوهمون أنهم مسافرون على قدم الاستعجال ، بهمة ونشاط واجتهاد ، فإذا وصلوا إلى بولاق تفرقوا ، ويرجع الكثير منهم . ويراهم الناس فى اليوم الثانى والثالث بالمدينة . وأما من تقدم منهم وسافر بالفعل ، فكان يذهب فريق إلى المنوفية ، وفريق إلى الغربية ، ليجمعوا فى طريقهم من أهل البلاد والقرى ما تصل إليه قدرة عسفهم من المـــال والمغارم والكلف وخطف البهائم ورعى المزارع فضلا عن غصب النساء والبنات وخطف الصبيان وأمثال ذلك حتى بلغ من قهر الخلائق منهم ومن قبح أفعالهم أن كان المجنى عليهم من الناس يتمنون فى ساعة غيظهم

وانفجار غضبهم مجيء الإفرنج من أى جنس ، وكانوا يصرحون بذلك بمسمع منهم ، فيعجب لهم الطغاة ويتوعدونهم إذا خلت لهم البلاد ، ولا ينظرون لقبح أفعالهم .

ولم يملك الجبرتى ، المؤرخ المصرى المعاصر ، وهو يروى عن البكوات ذلك وأمثاله ، إلا أن يعقّب ساخراً : « وهكذا يفعل المجاهدون » .

زحف الشعب

وكانت دعوة الجهاد التى ما برح يدعو إليها الزعيم الشعبى عمر مكرم وجماعته قد أثمرت ، فكان من ذلك سفر أهل النجدة والحمية من القاهرة إلى البر الغربى فى طريقهم إلى رشيد ، كما أثمرت مثل ذلك رسائلهم إلى أهل البلاد وعربان البحيرة وغيرهم . وهكذا اجتمع الكثير من أهالى بلاد البحيرة ودمنهور وغيرها ومن معهم من المتطوعة والعساكر ، فانتظمت الجموع واستكملت تعبئتها ، وزحفوا زحفهم الشعبى العظيم نحو رشيد .



جانب من أسوار قلعة رشيد

معركة رشيد الثانية

٢١ أبريل

وكان الجنرال ستيوارت عندما بلغه خبر هذا الزحف الكبير قد تهيأ للتراجع عن رشيد ، وأرسل تعليماته إلى « وجلساند » قائد مقدمة جيشه فى قرية الحماد ، ولكن الرسالة لم تقع فى يده . ولم يمض القليل حتى طلعت عليهم جموع المصريين الزاحفة ومن معها من الفرسان ، وتعرضت للقوات الإنجليزية وهى خمس فصائل من فرقة جرمانية معروفة باسم « رول Roll » . وقد نجحت إحدى هذه الفصائل فى رد الهجوم . فلما بعدت عن معسكرها طوقها الفرسان ، وقتلوا منهم عشرين رجلا ، وأخذوا خمسة عشر أسيراً .

وكان حشدٌ آخر من أهل البلاد مرابطاً فى قرية برنبال فى الضفة الأخرى ، وهو متردد إلى أى الجهتين يميل ، إلى رشيد أم إلى الحماد . فلما بلغ إلى مسامع هذا الحشد خبر الأسرى والقتلى ، ورأى بعضهم عياناً ، لم يطل تردده ، وقصد تحت جنح الليل إلى الحماد ، فلم يطلع النهار إلا والتقت الحشود المصرية .

وبادر الماجور « وجلساند » قائد مقدمة الجيش فى الحماد ، فطلب المدد من الجنرال ستيوارت ، فأوفد إليه الكولونيل « ماكلود Maclood » ومعه بلوكان من الفرقة (٧٩) الاسكتلندية وثلاثة بلوكات من الفرقة (٣٥) الإنجليزية . وفى الساعة السابعة فى الصباح الباكر من يوم ٢١ أبريل (أو ٢٢ على قول بعضهم) ، رأى الكولونيل الإنجليزى القوات المصرية المتحدة تتحرك إلى ناحيته ، وخشى أن تكون مقاومتها غير يسيرة ، فتراجع نحو بحيرة إدكو ، ليكون جناحاه فى حماية البحيرة من جانب والبحر من الجانب الآخر ، ولكن الفرسان المصريين بادروه بالهجوم . وكانت القسوة الإنجليزية من تعس الإنجليز وسوء تدبيرهم قد انقسمت إلى ثلاث شعب : منها شعبة المقدمة وعلى رأسها الماجور « مور Moore » وهذه مزقها المصريون شر ممزق ، ووقع رئيسها وبعض معاونيه أسارى . أما الكولونيل

« ماكلود » نفسه ، فكان ومن معه من الاسكتلنديين فى القلب ، وقد اضطر المصريون تحت نيرانه الحامية إلى الاعتصام بالتلال المجاورة ، ولكن فرقة منهم غير الفرسان تسللت وانقضّت على الفرقة الاسكتلندية وهى فى طريقها للانضمام إلى جيش المؤخرة الذى يرأسه الماجور « وجلساند » . وفى هذا الصدام قتل الحصان الذى كان يمتطيه « ماكلود » فهوى من على ظهره ، وانفلقت جمجمته فقضى نحبه . وحلّ مكانه الكابتن « ميكاى Mekaye » وحاول بالبقية الهزيلة من الجند أن يشقوا طريقهم بأسنّة البنادق ليقطعوا المسافة القصيرة التى تفصلهم عن جيش المؤخرة .

وأخذت هذه البقية من الجند الاسكتلنديين تتقدم فتحصدها نار المصريين ، حتى إذا ضاقت الشقة على استعمال البنادق عمد المصريون إلى السيوف . وأخيراً كان للكابتن « ميكاى » ما أراده . لقد لحق بمؤخرة الجيش ، فلما أحصى الذين نجوا معه لم يجدهم يزيدون على السبعة ، هم كل ما بقى من البلوك الاسكتلندى .

أما جيش المؤخرة الذى كان عليه الجنرال « وجلساند » ، فقد كان وضعه على هيئة مربع ، فى أرض غير مستوية تحيط بها كثبان رملية ، وكانت الفرق الخمس التى تحت قيادته من أصل جرمانى كما قدّمنا . وكان الجيش فى موضعه ينتظر دوره ، فلما هجم عليه المصريون قاوم ، وطالت مقاومته ، فلما رأى القائد نصف جنده قد تساقط من حوله ، فارقه كل أمل ، واضطر إلى التسليم .

بعيداً عن المعركة

وكان الباشا محمد على والبكوات مماليك الصعيد فى شغل بعيداً عن المعركة . وذلك أن محمد على لم يكن حتى هذه الساعة قد حصل على موافقة إجماعية من المماليك القبليين على المصالحة ودخولهم فى طاعته ، وكان قد أرسل إليهم خطاباً عليه ختوم كثيرة باستدعائهم واستعجالهم للحضور ، فلم يحضروا ، وأرسلوا خطاباً يعتذرون فيه بأن السبب فى تأخرهم أنهم لم يتكاملوا ، وأن أكثرهم متفرقون بالنواحى ، وأضافوا إلى ذلك أنهم إلى الآن لم يثبت عندهم حقيقة الأمر ، لأنه من الثابت عندهم صداقة الإنجليز والعثمانيين من قديم الزمان ، وأن المراسيم التى وردت من الباب العالى هى للتحذير من المسكوف ، ولم يُذكر بها الإنجليز . فكان على الباشا أن يوفد إليهم مصطفى افندى كتخدا القاضى ومعه المراسيم التى وردت فى ذلك الشأن وفيها ذكر الإنجليز ومنابذتهم للدولة . وقد سافر القاضى فى صباح يوم ٢٠ أبريل إلى المماليك فى الصعيد ومعـــه هذه المستندات .

ورود البشائر من رشيد

وتواردت الأخبار إلى القاهرة منذ يوم الخميس ٢٣ أبريل بما وقع فى رشيد من الانتصار على الإنجليز ، وكانت أولى هذه البشائر على لسان اثنين من السعاة . وقد ابتهج الباشا الوالى بالخبر وخلع عليهما جوختين .

وكان قد حضر قبلها جماعة من العرب وفى صحبتهم ثلاثة أنفار من الإنجليز قبضوا عليهم من البرية وأحضروهم إلى مصر ، وقد مثل الإنجليز الثلاثة بين يدى الباشا وكلمهم ، ثم أمر بطلوعهم إلى القلعة ، وكان فيهم شخص كبير يقال إنه من قباطينهم .

وما كاد ينصرف الساعيان حتى وصل فى أثرهما أيضاً شخصان من الأتراك بمكاتبات بتحقيق ذلك الخبر ، وبالغ الساعيان فى الأخبار وأن الإنجليز انجلوا عن متاريس رشيد وأبى منصور والحماد ، ولم يزل المقاتلون من أهل القرى خلفهم إلى أن توسطوا البرية وغنموا جبخاناتهم وأسلحتـــهم ومدافعهم ومهراسين عظيمين . وذكر الساعيان أنه واصل خلفهم أسرى ورؤوس قتلى كثيرة من عدة مراكز . . وكان مما ختم به الســـاعيان كلامهما ، أنه وصل معهما من جملة المتطوعين رجلان من أهل مكة التجار المقيمين بمصر كانا فى الواقعة ، وقد ذهبـــا إليها بنحو مائة من البدو والمغاربة وغيرهم ينفقان عليهم ويحرضانهم على القتال ، ويعينان المقاتلين

المجاهدين من الأهالى بما فى أيديهما، ويقاتلان بأنفسهما، وقد بذلا جهدهما فى ذلك ، ثم إنهما بعد هزم الإنجليز وسلبهم ، فرقا ما غنماه وما بقى معها من الأشياء على الذين خرجوا خلف الإنجليز . وقد طلب الباشا هذين التاجرين العربيين وسألهما عن الخبر ، وانسر لما ذكراه سروراً عظيماً وخلع عليهما كما خلع على الساعيين التركيين فروة سمور .

وبعد هذه المقابلة للباشا انصرف الساعيان التركيان ومعهما التاجران العربيان إلى منزل السيد عمر مكرم النقيب بعد الغروب ، وتعشوا عنده وطلب الساعيان البقشيش ، وبعد أن أخذاه توسلا به أن يسعى لهما عند الباشا فى أن ينعم عليهما بمناصب .

ومما هو جدير بالذكر أن الباشا تذكر فى هذا اليوم فقط أن يجمع الديوان فى بيت القاضى كالمعتاد ، ليُقرأ عليه مرسوم تقدم وروده قبل وصول الإنجليز إلى الإسكندرية مضمونه مصادرة أموال الإنجليز وشركاتهم وسائر متعلقاتهم فى مصر وثغورها .

وفى ذلك اليوم ضربوا مدافع كثيرة من القلعة والأزبكية وبولاق والجيزة وذلك بين الظهر والعصر ابتهاجاً بالنصر .

فى أعقاب المنهزمين

ولما نمى خبر هزيمة القوة الإنجليزية فى ناحية الحماد من نواحى رشيد، إلى الجنرال ستيوارت وهو على رأس القوة التى كانت محاصرة لثغر رشيد ، لم يجد من نفسه قوة العزيمة على مواجهة عدو له كل هذا التصميم . ولما كان يخشى أن يعيقه ما بقى معه من العتاد الحربى ، فقد أمر باتلاف المدفعية فثقبوها بالمسامير ، كما أحرقوا الذخيرة والأمتعة جميعاً . وقبل أن ينتصف النهار كان الجيش الإنجليزى حول رشيد قد تحرك للفرار . ولكن المجاهدين المصريين انطلقوا فى أعقابهم يقتلون منهم ويأسرون . ولم يكفوا عنهم حتى تجاوزوا بحيرة إدكو ، وأشرفوا على ميناء أبى قير قريباً من مراكبهم الحربية وقواعد جيوشهم فى الإسكندرية .

مواكب النصر

وتوالت أنباء هذه الانتصارات إلى القاهرة . ثم جاءت فى أعقابها المراكب تؤيدها وهى محملة بالأسرى والجرحى ورؤوس القتلى . وقد وصل منها الفوج الأول فى يوم الجمعة ٢٤ أبريل . وهكذا تجددت مواكب النصر على الرسم المعهود ، بين التهليل والتكبير ، ووسط مظاهر الحماسة والسرور التى لم يكن لها نظير . وكانت هذه المواكب تبدأ كالعادة من ميناء بولاق ، وتسير فى الطريق إلى باب النصر فتجتازه إلى الشارع الأعظم فتشق وسط المدينة إلى بركة الأزبكية ، وفى ساحتها منتهى المطاف .

وقد بلغ عدد من طلعوا بهم إلى القلعة من الأسرى فى جملتهم نحو٤٦٦ ، وفيهم نحوالعشرين من ضباطهم.

الخاتمة السعيدة

وكانت القاهرة — كما مر بنا — تعمل كل ما فى الاستطاعة للتحصين ضد العدوان الإنجليزى ، فقد لا يكون هنالك ما يمنع من تحول الهجوم الإنجليزى من رشيد إلى العاصمة عن طريق البر الغربى .

ربما كان كل ذلك فى الإمكان . ولكن الذى أثبتته الأيام ، هو أن الدرس القاسى الذى تلقاه الإنجليز من رشيد مرتين ، جعل خطر العدوان الذى كان يتهدد العاصمة فى خبر كان .

إن هذين الانتصارين اللذين حققهما المصريون فى رشيد ، لم يتركا للجنرال فريزر القائد العام للحملة الإنجليزية إلا أن يقرّ بالهزيمة، وينزل على ضيمها ، ويرضى حكمها، ويقبع فى الإسكندرية ، منتظراً الاتفاق على مصير المئـــات من الجرحى والأسرى ، ليحمله الأسطول وإياهم والبقية الباقية من جنده فى التاسع عشر من سبتمبر فى العام نفسه ، بعد أن تركوا فى التاريخ صفحة يخزى لها البريطانيون حتى اليوم ،



الدرع التى أهداها الرئيس عبد الناصر لشعب رشيد

فيحاولون ما استطاعوا أن يُغفلها المؤرخون ويطوبها النسيان .

الشعب بطل المعركة

لقد لخص المؤرخ المصرى المعاصر ، عبد الرحمن الجبرتى ، موقف العناصر الثلاثة التى كانت مصر مؤلفة منها أثناء العدوان الإنجليزى فقال : إن محمد على باشا ، لما بلغه نزول الإنجليز بالإسكندرية وكان يحارب المماليك المصريين ويشدد عليهم ، انحلت عزائمه وأرسل يصالحهم على ما يريدونه ويطلبونه ، وثبت فى يقينه استيلاء الإنجليز على الديار المصرية ، وعزم على العود متلكئاً فى السير متوهماً سرعة ورودهم إلى القاهرة ، فيسير مشرقاً على طريق الشام ، ويكون له عذر بغيبته فى الجملة . فلما وصلت الشرذمة الأولى من الإنجليز إلى رشيد ، ودخلوها من غير مانع ، فاذا هم قد حبسوا أنفسهم فيها ، فوقع فيهم القتل وأسر من أسر وهرب منهم من هرب ووصلت الرؤوس والأسرى ، وأسرعت المبشرون إلى الباشا بالخبر ، فعند ذلك فقط تراجعت إليه نفسه ، وأسرع فى الحضور .

وكذلك تراجعت نفوس العساكر وطمعوا عند ذلك فى الإنجليز وتجاسروا عليهم .

أما أهل البلاد فقد قويت هممهم وتأهبوا للبروز والمحاربة ، واشتروا الأسلحة ، ونادوا على بعضهم بالجهاد ، وكثر المتطوعون ونصبوا لهم بيارق وأعلاماً ، وجمعوا من بعضهم دراهم ، وصرفوا على من انضم إليهم من الفقراء ، وخرجوا فى مواكب وطبول وزمور ، فلما وصلوا إلى متاريس الإنجليز ، دهموهم من كل ناحية على غير قوانين حروبهم وترتيبهم ، وصدقوا فى الحملة عليهم ، وألقوا بأنفسهم فى النيران ولم يبالوا برميهم ، وهجموا عليهم واختلطوا بهم ، وأدهشوهم بالصياح والتكبير ، حتى أبطل الإنجليز رميهم ونيرانهم ، وألقوا سلاحهم ، وطلبوا الأمان ، فلم يلتفتوا لذلك وقبضوا عليهم وحضروا بالأسرى . وفر الباقون من الإنجليز إلى من بقى بالإسكندرية .

وليت العامة كانوا مشكورين على ذلك ، أو أنهم نسب إليهم فعل ، بل نسب كل ذلك للباشا وعساكره ، وجوزيت العامة بضد الجزاء بعد ذلك) .

* * *

ويخلص من هذا جميعه أن الذى شهدناه فى أحداث عام ١٢٢٢ هجرية الموافق ١٨٠٧ ميلادية من طرد الإنجليز وتحرير مصر لا يرجع الفضل فيه إلى مشاركة خارجة عن مصر ، كما كان الحال عام ١٨٠١ فى طرد الفرنسيين .

كذلك يخلص لنا من هذا جميعه أن الفضل فى ذلك الانتصار المصرى ضد العدوان الإنجليزى لم يكن للباشا ولا للبكوات المماليك بل للشعب .

وفى وسط هذا جميعه تبرز بين المدائن المذكورة الخالدة مدينة « رشيد » التى كانت نقطة التحول ومحور النصر فيما تحقق عام ١٨٠٧ على أيدى الشعب المصرى عامةً وأهل رشيد خاصةً من طرد الإنجليز وتحرير مصر .

* * *

هذا هو المعنى الذى قصد إليه الرئيس جمال عبد الناصر حين دعا إلى دراسة معركة رشيد وإحياء ذكراها ، وهذا هو الداعى الذى استوحاه حين جعل يوم « معركة رشيد » الشعبية عيداً من أعياد جمهوريتنا العربية .

إبراهيم عبد القادر المازنى ناقداً

بقلم الدكتور محمد مندور

(١)

كان المازنى مع العقاد وشكرى رائداً للتجديد الأدبى عامة والشعرى بخاصة فى النصف الأول من هذا القرن . ومع ذلك فما أبعد البون بين مزاج كل من هؤلاء الثلاثة واتجاهه ، فإذا كان العقاد مفكراً عنيداً يعرف ما يريد ويثبت عنده فى الغالب الأعم ،وكان شكرى منطوياً يستبطن ذاته ولا يملُّ الغوص فى أعماقها ،فإن المازنى يعتبر بلاريب فنان هذا الثالوث . إذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً وإسرافاً وتقلباً بين عواصف عواطفه المهتاجة فى صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى الحياة حتى ليصحّ القول بأن حياة المازنى تنقسم قسمين لا تبـدو عند النظرة السطحية أية علاقة بينهما ، وكان المازنى نفسه شديد الإحساس بهذا الانقلاب الذى تمَّ فى حياته حتى لنراه يؤكده فى شعره حيث يقول فى إحدى قصائده :

إنى أرانى قد حلت وانتسخت
مع الصبا سورة من السُّوَرِ
وصرت غيرى فليس يعرفنى
إذا رآنى صباى ذو الطُّرَرِ
ولو بـدا لى لبتُّ أنكره
كأننى لم أكُنْهُ فى عمُرى
كأننا اثنان ليس يجمعنا
فى العيش إلا تشبُّث الذِّكَرِ



مات الفتى المـازنىُّ ثم أتى
من مازنٍ غيره على الأثر

وإذن فقد كان هناك مازنىٌّ قديم نجده فى شعره وفى معاركه النقدية بنوع خاص،ثم مازنى حديث نجده فى قصصه ومجموعات مقالاته وهو المازنى الناثر الساخر، وإن لم يكن من الصحيح أن المازنى القديم قد مات عن آخره ولم يخلف شيئاً من المازنى الحديث . فكثيراً ما يحتل المازنى القديم المازنى الحديث ويأخذ الاثنان فى العراك والتنابذ كما يحدث أن يجلس المازنى الحديث وأمامه شبح المازنى القديم أو شخصه ثم يتحاور الاثنان وإن كان الجديد هو الذى يقود الحوار ويسلخ القديم بألسنة حِداد . وأكبر الظن أن المعارضة التى نقرأها بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازنى فى مقدمة تلك القصة (قصة إبراهيم الكاتب) إنما هى معارضة بين المازنى

الجديد والمازنى القديم أو شبحه الذى لم يمت عن آخره كما قلنا .

وعلى ضوء هذه الحقيقة الكبيرة نستطيع أن نفسر، بل أن نبرر ما فى آراء وأحكام المازنى النقدية من تناقض بل استنكار . فالمازنى الجديد كثيراً ما تنكّر للمازنى القديم وأنكره ،وود أنلم يكنه . ولو جاريناه فى هذه الرغبة لوقفنا من دراستنا له كناقد عند هذا الحد، ولكننا نأبى أن نسلّم له بما أراد . فقد كان المازنى أرهف حسّاً وأوسع ثقافة من أن نهمل ما يريد أن نهمله من نقده أى من النقد الذى كتبه المازنى القديم قبل أن يحاول نسخه المازنى الجديد .

● الشعر — غاياته ووسائله

يقول العقاد والمازنى فى خاتمة المقدمة التى كتباها للجزء الأول من الديوان : « وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل وقضى أن تحطم كل عقيدة أصناماً عبدت قبلها ، وربما كان نقد ما ليس صحيحاً أوجب وأيسر من وضع قسطاس صحيح وتعريفه فى جميع حالاته فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض وسنردفها بنماذج من الأدب الراجح من كل لغة وقواعد تكون كالمسبار وكالميزان لأقدارها » .

ولكن لسوء الحظ لم يتم الكاتبان الأجزاء العشرة التى كانت مقدرة للديوان، ولم يظهر منه غير الجزءين الأول والثانى اللذين حاولا فيهما تحطيم شوقى والمنفلوطى ثم زميلهما عبد الرحمن شكرى،ولكننا لحسن الحظ نستطيع إلى حد ما أن نستجلى رأيهما فى الأدب والشعر الصحيحين من بعض كتاباتهما الأخرى .ومن بين هذه الكتابات كتيّب نشره المازنى فى سنة ١٩١٥ باسم « الشعر — غاياته ووسائله » على ورق جرائد فى أربع وأربعين صفحة من القطع الكبير وفيه يبسط نظرية فى الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير وهى النظرية التى نادت بها جماعة التجديد كلها فى خطوطها العريضة إذا أردنا أن نلخصها فى اصطلاحات مذهبية فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويراً وأن مجاله هو العواطف وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والايحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية وهى نظرية سبق أن فصلنا القول فيها عند حديثنا عن زميليه « شكرى والعقاد » فى هذه السلسلة وإن يكن له فضل محاولة بلورة هذه النظرية منذوقت مبكر فى بحث مطرد متماسك . ويا حبذا لو أعيد طبع هذا الكتاب كوثيقة قيمة فى تاريخ نقدنا العاصر .

وعصارة هذا الكتيب هى أن الهدف الأول والأسمى فى التجديد الذى كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: الصدق فى الإحساس والصدق فى التعبير حتى ليعرّف المازنى نفسه الشعر بقوله : « إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً » . ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى وفى موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين له وإنما يقوله عندما تجيش الخواطر فى صدره وتلمس لها مخرجاً فتنطلق من نفسه شعراً غنائياً شخصياً وبذلك تنحصر وظيفة الشعر فى التنفيس الشخصى عن قائله ، ومن البديهى أن هذه النظرة تضيق عن أن تتسع لألوان أخرى من الشعر الوصفى والدرامى والموضوعى الذى يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم بل قضايا الشعوب ، وتفسير هذا القصور تستطيع أن تجده فيما أوضحناه فى مقالاتنا السابقة من أن دعوة التجديد التى ظهرت فى أوائل هذا القرن قد ظلت محصورة فى نطاق شعرنا التقليدى الذى يعتبر شعراً غنائياً،وأن اتجاه هذا التجديد كان نحو الوجدان الفردى فى وقت شعر فيه أولئك الشبان بالحاجة الماسة إلى التعبير عن ذواتهم والتنفيس عما كربتهم به الحياة .

● المازنى وحافظ إبراهيم

وإلى السنة نفسها أى سنة ١٩١٥ يرجع كتيب

آخر نشره المازنى بعنوان « شعر حافظ » وقد ضمنه مقالات عدة فى نقده نشر بعضها فى مجلة « عكاظ ». ويؤكد المعاصرون أن هذا الكتيب قد أثار حافظاً ثورة كبيرة دفعته إلى أن يكيد للمازنى بأن يستخدم نفوذه عند حشمت باشا ناظر المعارف عندئذ لكى ينكل بالمازنى فينقله من المدرسة الثانوية التى كان يعمل بها إلى مدرسة دار العلوم ليعلم مبادئ اللغة الإنجليزية للمبتدئين مما دفع المازنى إلى أن يستقيل من وظيفته الحكومية ليعمل فى الصحافة بعد ذلك طوال حياته .

وفى خاتمة كتاب « حصاد الهشيم » الصادر فى سنة ١٩٢٤ متضمناً مجموعة كبيرة من مقالات ودراسات المازنى الرائعة نراه يتنكر لهذا الكتيب ويود أن لم يكتبه فيما عدا مقدمته التى نقلها فى « حصاد الهشيم » . وقد فسر المازنى هذا التصرف فى الخاتمة المشار إليها بقوله :

« ويرى القارئ فى كتابى هذا مقالا كان فى الأصل مقدمة لكتاب جمعت فيه ما نقدت به شعر حافظ منذ أكثر من عشر سنين وللقارئ الحق أن يستغرب أن أنقل مقدمة كتاب مطبوع وأن أدسها هنا ولهذا سبب لا أرى بأساً من إيضاحه : جمعت فيما مضى نقدى لشعر حافظ وطبعته ونشرته وبعت منه عدداً ليس بالقليل ثم أخذ الشراة يبطئون على فضقت ذرعاً بما بقى من نسخه فحملتها إلى بقال رومى اشتراها منى بالأقة ! وعزيت نفسى بذلك بقولى لنفسى إن جبن ابن الرومى وزيتونه أحق بهذا النقد » . ثم يروى كيف أن صديقاً جاءه وهو مريض ينبهه إلى أن كاتباً قد سطا على نقده لحافظ وأنه قد أجاز لهذا السارق أن يسرق الكتيب كله مردفاً قوله : « إنى لأستحى يا صديقى أن أنبه إلى سطو صاحبنا المتلصص على نقدى مخافة أن يتنبه الناس إلى ما أرجو مخلصاً أن يكونوا قد نسوه من أنى أنا كاتب ذلك الهراء القديم ! ومن أجل هذا أهب لصنا ما عدا عليه وبزنى إياه وما أسهل أن يهب المرء غير شئ ! ! فضحك صاحبى وانصرف ! ! وخطر بعد أن وهبت النقد لسارقه أن أستنقذ المقدمة » .

فهل صحيح أن هذا النقد كله هراء كما زعم المازنى أم هى عواطفه الجائشة المتقلبة التى خيلت إليه ذلك ؟ أم أن المازنى الجديد قد أراد هنا أيضاً أن يتنكر للمازنى القديم ؟

وبالرجوع إلى مقدمة هذا الكتيب الذى يقع فى ستين صفحة من القطع الكبير نجد المازنى يبرر نقده العنيف لحافظ تبريراً معقولاً فيقول : « كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تباعاً فى « عكاظ » ولم يكن الباعث لنا عليه كما حسب بعضهم ضغينة نحملها للرجل أو عداوة بيننا وبينه وكيف يكون شىء من ذلك ولا علم لنا به ولا صداقة ولا صحبة ولا نحن نرتزق من الكتابة والشعر أو نزاحمه على الشهرة لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف المنزع لا يدع مجالا لذلك ولكننى لسوء الحظ أحد من يمثلون المذهب الجديد الذى يدعو إلى الإقلاع عن التقليد والتنكب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو يصلح له . أقول لسوء الحظ بأنه لو كان الناس كلهم يرون رأينا فى ضرورة ذلك وفى وجوب الرجوع عن خطأ التقليد لربحنا من الوقت ما نخسره اليوم فى الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة إذا مضوا عليها أفقدتهم فضيلة الصدق ومزية النظر وهما عماد الأدب وقوام الشعر والكتابة » .

ولكن المازنى كان لديه أكثر من سبب لكى يتنكر لهذا الكتيب وأولها أنه يستهل بموازنة بين شكرى وحافظ يوم كانت العلاقة لا تزال طيبة بينه وبين شكرى ، ولكن هذه العلاقة لم تلبث أن فسدت فساداً عنيفاً جعل المازنى يطهر جماعة التجديد من شكرى الذى يسميه كما سنرى « صنم الألاعيب » فى الجزءين اللذين ظهرا من الديوان ويبلغ فى هجومه على شكرى حد اتهامه بالجنون وهذيان الحواس فضلاً عن هبوط الملكة الشعرية وبذلك ناقض نفسه بنفسه. وها هو مطلع تلك الموازنة وبيان أساسها العام كما صاغه المازنى فى أولى مقالاته فى هذا الكتيب :

« لا نجد أبلغ فى إظهار فضل شكرى والدلالة عليه وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن ، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم ، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً فى المذهب وتبايناً فى المنزع من هذين : والضد كما قيل يظهر حسنه الضد — حافظ رجل نشأ أول ما نشأ ما بين السيف والمدفع . ومن أجل ذلك ترى فى شعره شيئاً من خشونة الجندى وانتظام حركاته واجتهاده وضعف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن. ولعل هذا هو السبب أيضاً فى أن حافظاً لا يقول الشعر إلا فيما يسأل القول فيه من الأغراض بيد أنه على ما به من ضيق فى المضطرب وتخلف فى الخيـــال كان أفصح لسان تنطق به الصحف وأقدر الناس على نظم معانيها وتنضيد أخبارها وتنسيق فقرها

لو أن هذا مما يحمد عليه الشاعر أو أن فى هذا فخراً لأحد : شاعراً كان أو غير شاعر — وأما شكرى فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه إلى أعمق من قبلها ، ذلك دأبه ووكده ، وهو لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد وأن يفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر وافترار ضوء القمر عن مكفهر القبور ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور وأن ينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر وأن يشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل وأن يغوص بك فى لجج الفكر . »

ثم يمضى المازنى فى هـذه الموازنة خلال ثلاث مقالات يورد فيها أبياتاً لشكرى وأخرى لحافظ فى معان وأغراض متقاربة مفضلاً شكرى على حافظ حتى إذا فرغ من هذه الموازنة التى تسقط فيها مواضع ضعف حافظ وتبريز شكرى مما دفع بعض القراء فيما يظهر إلى اتهامه بأنه يغفل دائماً جيد حافظ ليستشهد برديئه ، أخذ يتهم حافظاً بأن جيده مسروق من القدماء . وبالفعل كتب عدة مقالات فيما سماه « سرقات حافظ » وهى سرقات مدعاة تعسف المـازنى فى معظمها تعسفاً ظاهراً ونكتفى فى التدليل على ذلك بأول سرقة زعم المازنى أنه قد ضبطها وهى قول حافظ :

جنيت عليك يا نفسى وقبلى
عليك جنى أبى فدعى عتابى

إذ يدعى بأنه مأخوذ من قول المعرى :

هذا جناه أبى على (م) وما جنيت على أحد

رغم الاختلاف الواضح بين معنى البيتين إذ يجادل حافظ نفسه بينما يقرر المعرى حقيقة يشكو منها ويتبرم بها . وقد أصبح معنى المعرى مجرد جزء من مجادلة حافظ لنفسه .

وأما الذى يستحق النظر والإفادة منه فى هذا الكتيب فهو المقالات الأخيرة التى تناول فيها المازنى بعض أبيات وقصائد حافظ بالنقد التطبيقى والتفصيلى مثل : نقده لقصيدة حافظ فى زلزال مسينا حيث يلتقط عدة أخطاء فى الذوق الإنسانى والشعرى لحافظ بل فى اللغة ذاتها مثل قول حافظ :

فإذا الأرض والبحار سواء فى خلاق كلاهما غادران

الذى يعلق عليه المازنى بقوله إنه قد أخطأ فى قوله غادران خطأ لا يغتفر . وذلك بأنه لا يصح أن تقول محمد وعلى كلاهما مصيبان أو غادران ، بل الصواب أن تقول مصيب أو غادر . ثم يستشهد على ذلك بعدة أبيات من الشعر القديم مثل قول ابن الرومى فى الهجاء :

إن أبا حفص وعثنونه كلاهما أصبح لى ناصبا

وفى رأينا أن الكثير من ملاحظات المازنى الجزئية فى هذه المقالات الأخيرة من الكتيب يستحق الاعتماد ، كما أنه مما يشهد للمازنى بالفطنة وسلامة الذوق وسعة المعرفة بالشعر جيده ورديئه . وبذلك نخلص إلى أن هذا النقد لا يمكن اعتباره كله هراء كما زعم المازنى وإن يكن العنف والتحامل والإسراف واضحة فى الكثير من أجزائه .

● المازنى وشكرى

رأينا المازنى — فى كتيبه السابق عن شعر حافظ — يعتبر شكرى شاعراً مطبوعاً يمثل مذهبهم الجديد أصدق تمثيل ، ولكن العلاقة لم تلبث — كما قلنا — أن فسدت بين الرجلين بعد أن عاب شكرى على المازنى انتحاله لبعض الأشعار الإنجليزية وبخاصة من مجموعة « الذخيرة الذهبية » الواسعة الانتشار ، ويرى فى ذلك إساءة لدعوة التجديد كلها ، مما أحفظ عليه المازنى فهاجمه هجوماً عنيفاً فى الجزء الأول من الديوان تحت عنوان « صنم الألاعيب »، وأخذ يشكك فى سلامة عقله مستدلاً بعدد من أبيات شكرى التى وردت فيها كلمة الجنون ، مع أنه من الثابت علمياً أن المجنون لا يحس بجنونه ، وعلى العكس من ذلك

يؤكد دائماً أنه أعقل العقلاء . والظاهر أن الرأى العام قد أنكر عندئذ على المازنى هذا الهجوم العنيف على زميله فى المذهب ، بل على تناقض فى الانتقال العنيف من الإشادة بشكرى كما رأينا إلى شن هجوم عنيف ظالم عليه حتى رأينا المازنى يحاول تبرير موقفه فى الجزء الثانى من الديوان وإن يكن قد عاد فيه إلى مهاجمة « صنم الألاعيب » من جديد فيقول :

« كتبنا كلمة أولى عن شكرى أرضت اثنين : أهل المذهب العتيق البالى الذين كانوا يأبون إلا أن يعدوا شكرى من دعاة الجديد وإلا أن يحسبوه علينا ويأخذونا بشعره ، ولكن هؤلاء سخطوا من حيث رضوا ، ولم يرقهم أن نميط الأذى عن المذهب الجديد وننفى عنه وخامة شكرى . وليس يعنينا أمرهم ولا نحن نبالى سخطهم من رضاهم فإنهم فى رأينا جثث محنطة » ثم . يقول : « مسكين هذا الصنم ، لا يعرف لبكمه ماذا يقول ويتطوع المشفقون عليه للدفاع عنه فيجيء دفاعهم أقتل له من نقدنا ، وينقمون منا أنا جعلناه صنم ألاعيب ، وهم يسخرون منه ويتضاحكون به ، وماذا يجدى ذودهم عنه ... لقد كنا وكان شكرى نخلص له النصح ونمحضه الرأى والسداد ونشجعه ونغتبط بما نراه من تململه من قيود العهد القديم ، ونعتد ذلك منه رغبة صادقة فى التحرر ونجرى مع الأمل فيه ، فهل كان عليه أن نظل العمر طامعين فى غير مطمع ثم أهملناه على شيء من اليأس منه ثم تحشنا له وعنفنا عليه فى الزجر فلم يغن لا الإغضاء ولا اللين ولا العنف ، وظل سادراً راكباً رأسه حتى أحفاه ! ولقد كنا فى كل ما كتبناه عنه فى أول عهده بقرض الشعر لا نغفل إلى جانب التشجيع أن ننبهه إلى عيوبه فقلنا عنه لما صدر الجزء الثانى من ديوانه : « إنه يطأ مفاخر الصنعة بقدميه » وإنه لا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح ولا يبالى أى ثوب ألبس معانيه ، وعللنا يومئذ جموحه هذا بأنه نتيجة طبيعية لتمادى الشعراء فى المنهج القديم ولجاجتهم فى احتذاء المثال العتيق أى أنه نتيجة رد فعل ، فهو تطوح وتطليق للعقل يقابلهما من الجهة الأخرى غطيط المقلدين فى كهف الماضى وكان ذلك سنة ١٩١٣ فهل يرى أحد أن رأى اليوم لا يتفق مع رأى الأمس إن صح أن هناك رأيين ؟ كلا لقد أدينا الواجب له قديماً ، ولكننا اليوم نؤدى حق الأدب وحده » .

ومن الواضح أن المازنى يغالط فى هذا الدفاع الملتوى عن تناقضه . ويكفى أن نلاحظ أنه يعتبر عدم الاحتفال بالألفاظ والصياغة اللغوية عيباً فى الديوان بينما كان يراها فضلا فى كتيبه عن شعر حافظ حيث يقول : « إن شكرى لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه ، بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد ..

وعلى أية حال فإن المازنى لم يقصد فى الجزء الثانى من الديوان إلى نقد شعر شكرى بالحق أو بالباطل ، بل قصر همه كما فعل فى الجزء الأول على إيهام شكرى وإيهام القراء بأن شاعرنا العظيم مجنون مصاب بهوس الحواس . ولم يقتصر فى هذا المقال الثانى على الاعتماد فى تأييد دعواه على شعر شكرى بل استند أيضاً على الكتيب الرائع الذى كتبه شكرى ، على لسان صديق مجهول بعنوان « اعترافات مجنون » فراح يزعم أن هذا الصديق ما هو إلا شكرى نفسه ، بل حاول أن يزيد هذا الادعاء تأكيداً بالاستناد إلى مسرحية صغيرة كان شكرى قد كتبها أيضاً بعنوان « الحلاق المجنون » . ومن البيّن أن كل هذا لا يعتبر من النقد الأدبى فى شيء بل هو تجريح شخصى أصاب المازنى والعقاد شاكلة الحق عند ما اعترفا فى السنوات الأخيرة بأنهما قد ظلما شكرى ، واعترفا بقيادته لهما فى دعوة التجديد وفى وصلهما بالشعر الغربى عامة والإنجليزى خاصة ، وبذلك نستطيع أن نؤكد أن حملة المازنى العنيفة على حافظ كانت أقرب إلى النقد الأدبى ، أراد المازنى أم لم يرد من حملته على عبد الرحمن شكرى وإن كنا لا نستطيع إغفال ما فى حملة المازنى على حافظ أيضاً من شطط يستطيع كل قارئ أن يحس به فى مثل قوله فى ص ١٤ من كتيبه عن « شعر حافظ » :

« لو كان للأدب حكومة تنتصف له من المسيء وتكافئ المحسن لكان أقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشعر أن يبتاع ما اشتراه الناس من كتبه ثم يحرقها بيده لأن شعره جناية على الأدب وأنت فقد تعلم أن من الشعر ما يكون آثماً ومنه ما هو برىء صالح ، أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق ويعود الناس الكذب ويضلل النفوس وشعر حافظ من هذا النوع » .

• المازنى والمنفلوطى

وفى الجزء الثانى من الديوان تكفل المـــازنى بتحطيم الكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى فتحدث عن أدب الضعف والنعومة والأنوثة حديثاً عاماً

لايخلو من جدل عقيم . ثم انتقل إلى نقد تطبيقى « للعبرات » وبخاصة لقصة « اليتيم » التى ألفها المنفلوطى ونشرها فى هذا الكتاب ، وانتهى أخيراً إلى الحديث عن أسلوب المنفلوطى وهو خير أجزاء هذا النقد . لأن المازنى قد لجأ فيه إلى نقد تطبيقى دقيق ، كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغوية الثابتة ، ولذلك نراه فى الجزء الذى يستحق النظر ، عن حين ما عداه لا يخرج عن فكرة واحدة هى إسراف المنفلوطى فى العاطفية إسرافاً يمكن تفسيره كما — رأى المازنى — بالافتعال والنعومة والتطرى مما يخرج بأدبه إلى السلبية واحتمال التأثير فى الشبان تأثيراً يضعف من صلابتهم فى الحياة وإيجابيتهم فى مواجهتها ، ولكنه على أية حال أدب مثالى سليم نراه أفضل بكثير من أدب الميوعة الجنسية بل الوقاحة التى نشهدها اليوم فى بعض أدبنا القصصى .

وأما نقد المازنى لأسلوب المنفلوطى فقد استند — كما قلنا — إلى عدد من الأصول النقدية السليمة .

فهو مثلا يأخذ على المنفلوطى إسرافه فى استعمال المفعول المطلق ويقول إنه قد أحصى له ٥٧٢ مفعولا مطلقاً فى العبرات ، وثلاثين مفعولا مطلقاً فى قصة « اليتيم » وحدها مع أنها تقع فى ١٩ صفحة من « العبرات » مطبوعة ببنط كبير . وقد أورد لها المازنى أمثلة عدة زعم أنه من الممكن الاستغناء فيها عن هذه المفعولات المطلقة دون أن يضطرب التعبير مثل قول المنفلوطى :

« وقلت لا بد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه « ذوباً » . وقد علق المازنى على المفاعيل المطلقة السبعة والعشرين التى أوردها بقوله « وهذه أمثلة للمفعول المطلق فى كتابة المنفلوطى وكلها لا ضرورة إليها ولا داعى إلا من الرغبة فى تأكيد الغلو الذى يتطلبه من يحمل نفسه على التلفيق والتصنع أو ما يجرى هذا المجرى من الأغراض الأخرى »

وإن كنا لا نوافق المازنى على ما أطلقه من أن كل هذه المفعولات المطلقة لا ضرورة لها ويمكن الاستغناء عنها . فمن بين هذه الأمثلة مثلا قول المنفلوطى « فيتهافت لها جسمه تهافت الخباء المقوض » . إذ من الواضح أن المفعول المطلق هنا ضرورى لخلق صورة موحية . وهكذا الأمر فى عدد من الأمثلة الأخرى التى يستطيع أى قارئ أن يفصل فيها بين المازنى والمنفلوطى .

وكذلك الأمر فيما سمّاه المازنى بالإسراف فى النعوت . فالمازنى عند تطبيق هذا المبدأ يلوح لنا أنه هو الآخر قد أسرف وإن كنا نلاحظ أنه قد ربط هذا النقد بمبدأين لغويين سليمين أولهما : تأكيده للحقيقة اللغوية الثابتة التى تؤكد أن لا ترادف فى اللغة ، وأن ما يسمى مرادفاً لابد أن ينطوى على مفارقات وظلال تميزه عن مرادفه . والمبدأ الثانى يعبر عنه المازنى تعبيراً سليما بقوله : « كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكاتب فإن العلم أغنى فى باب الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ويصبر عليه ، وليس شىء أحق بأن يثير عقل العاقل من عدم اكتراث الكاتب بوقته ومجهوده » .

والمازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى لا يكتفى بنقد طرائق التعبير ، بل يمد معنى الأسلوب إلى مفهومنا الجديد الواسع الذى يرى أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه من حيث إنه يركّز فيه فنه ونظرته إلى الحياة . وعلى هذا الأساس نراه يسمى المنفلوطى حانوتياً بسبب إسرافه فى ذرف العبرات ، كما نراه يأخذ عليه تكلف التفصيل فى المحسوسات المفهومة وغير المفهومة . مثل قوله فى وصف اليتيم مثلا : إنه قد رأى عليه « قميصاً فضفاضاً من الجلد يموج فيه بدنه موجاً » . وكان هذا اليتيم يسكن فى غرفة مقابلة لمنزل المنفلوطى ويفصل بينهما شارع ، ومع ذلك نرى المنفلوطى يزعم أنه قد رأى اليتيم منكفئاً على مائدة المطالعة ، ثم رآه يرفع رأسه فيرى الدموع تنهلّ من عينيه ، بل يرى الدموع قد محت الكتابة من صفحة كراسته . وأمثال ذلك مما عدده المازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى ، مما يقطع بالافتعال وبُعد الأسلوب القصصى عن الواقعية الصادقة بل عن المعقولية السليمة .

● خاتمة المرحلة

هذا هو نقد المازنى القديم، أى نقده فى المرحلة الأولى من حياته وقبل أن يموت المازنى ويأتى على إثره فتى آخر من مازن ، هو المازنى الجديد الساخر الذى تخلص من عاطفيته العنيفة واندفاعاته المسرفة التى زجّت به فى متاهات نقدية تنكر هو نفسه بعد ذلك لمعظمها أو على الأصح تنكّر لها المازنى الجديد ، الذى سوف نرى فى المقال الآتى ما استقر عليه رأيه نهائياً فى الأدب والنقد والدراسات الأدبية .

وإنه ليحلو لى أن أميز بين الرجلين بقلم المازنى نفسه فى صفحة أعتبرها من أجمل وأعمق ماكتب حيث يقابل بين طورى حياته فى مقدمة قصته « إبراهيم الكاتب » فقال : « لست أحتاج أن أقول إنى لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية وأن هذا المخلوق ما كان قط ولا فتح عينيه على الحياة إلا فى روايتى ... ثم إنى لست أرضى أن أكون فما تعجبنى سيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه . وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته ، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها ولو كان صديقاً لجفوته ونبوت به ، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقاها بغير احتفال، هو يعبث بالدنيا وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتى ، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعى كالعرق ، وهو مغرم بالتفلسف وأنا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءاً يستحق المرثية ، وهو وعر متكبر وأنا سمح متواضع وهو عنيد وأنا ريض سلس ، وهو نفور وأنا عطوف ، وفى نفسه مرارة وأنا مغتبط بالحيــاة راض عنها قانع بها وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه ولذلك تراه قليل التسامح ضيق الصدر وأنا لا أرى فى الإمكان أبدع مما كان ولست مثله أومن بالتثليث فى الحب أو الكره، ولم أمرض قط بالبينيمونيا ... الخ ... فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كلينا قصير قميىء وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج فليته كان هو المصاب وأنا الناجى المعافى » .

فإلى المازنى الثانى : المازنى الحق فى المقال الآتى .



حلقة دراسات فى كولونيا

عن الفلسفة الإسلامية

بقلم الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى

أسهم الدكتور الأهوانى فى هذه الحلقة الفلسفية التى انعقدت من ٦ إلى ٩ من سبتمبر ١٩٥٩ ، وحضرها حوالى خمسين مستشرقاً من شتى أقطار العالم . وقد اختص « المجلة » بهذا الوصف لما دار بين الأعضاء من مناقشات وأبحاث ودراسات ، وما انتهى إليه الاجتماع من نتائج ، مع التعريف بكولونيا .... مدينة العطر والجمال .

كانت سنَّة الفلاسفة — ولا تزال — الحوار الذى يدل على تبادل الرأى ، والجدل الذى يفصح عن صراع الأفكار ، حتى تشتعل الآراء من احتكاك العقول بالعقول ، وتستنير الأذهان من تبادل الأنظار . وبلغت الفلسفة الإسلامية أوجها بفضل تلك السنَّة الحميدة ، حين كان فلاسفتهم يتبادلون الرسائل ، ويردُّون على أسئلة الطلاب والعلماء ، وحين كان أئمتهم يعقدون حلقات الدراسة ويلتف حولهم التلاميذ كما كان يفعل الشيخ الرئيس . ولا غرو فالفلسفة بوجه خاص صناعة يميتها التصحف ، ويحييها السماع والنقاش ، ويبسط دولتها حرية الأخذ بشتى وجهات النظر ، ويحدُّ من هذه الدولة الروح الدجماطيقية والتعصب . وقد نمت الفلسفة الإسلامية حين فتحت النوافذ للفكر اليونانى ، فهبت نسائمه تحمل تراث أفلاطون وأرسطو والأفلاطونية طليقةً حرةً ، وامتزجت بتعاليم الإسلام وحضارة الدين الجديد . ونهضت الفلسفة الأوروبية منذ القرن الثانى عشر عند ما نُقلت كتب الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد وغيرهم إلى اللاتينية ، فأثارت العقول ، وبعثت الأفكار بعثاً جديداً .

وذهبت هذه الأفكار فى هجرتها لا إلى باريس فقط ، بل حملها الفلاسفة فى جعبتهم حتى أكسفورد فى إنجلترا ، وحتى كولونيا فى ألمانيا . ألم يكن ألبرت الأكبر يعلِّم فى كولونيا ، ولا يزال قبره فى تلك المدينة يشهد حتى اليوم بسلطان الفكر المسيحى المعتمد على الأرسطاطاليسية فى تلك الربوع . ومَنْ الذى وجَّه ألبرت الأكبر هذه الوجهة الأرسطية سوى ابن سينا ؟ نحن إذن فى كولونيا بإزاء « مركز » من المراكز التى التقى فيها الفكر المسيحى بالفكر الإسلامى ، فلا عجب أن تتخذ حلقة دراسات الفلسفة فى العصر الوسيط ، وجانبها الذى كان يبحث فى الفلسفة الإسلامية ، كولونيا « مركزاً » يلتقى فيه من جديد الفلاسفة من الغرب ومن الشرق . ولكنه اليوم لقاءٌ أقوى وأوفق ، لأنَّ همزة الوصل فى القديم لم تكن بطريق مباشر بل عن طريق الكتب المنقولة ، والكتاب فى لغته الأصلية أدنى مرتبة من تفكير صاحبه إذا تلقَّاه الناس عنه سماعاً ، لما بين المقروء والمسموع من تفاوت هو تفاوت الجسد الذى يخلو من الروح ، والبدن الذى تسرى فيه الحياة . أمَّا اتصال المفكرين الذى تمَّ فى هذه الحلقة فكان اتصالا مباشراً حيَّاً ، تمَّ عن طريق المحاضرة والمشافهة ، والمساءلة والمحاجَّة ، مما يُفْضى إلى بلوغ الحق وتجلية الحقيقة .

وإذا كان الغربيون فى حاجة إلى معونة الشرقيين

فى العلم بالأصول العربية التى أثرت فى فكر العصر الوسيط ، فالشرقيون فى حاجة كذلك إلى الغربيين فى معرفة تلك الجوانب من تراثهم التى كانت سبب قوتهم وارتفاع منزلتهم الفكرية .

وقد تعلمنا من هذه الحلقة حقيقة كنا عنها غافلين ، وهى أن أوروبا اللاتينية فى العصر الوسيط لجأت إلى الشرق ونقلت عنه علومه بالذات وفلسفته بالعرض . فقد كانت الفلسفة تحوى جميع العلوم ، علوم الفلك والرياضة والطبيعة والكيمياء ، والنبات والحيوان والطب وكان فلاسفة العرب علماء أولا ثم بنوا فلسفتهم على المعرفة بهذه العلوم . وقد اشتهر الكندى فى أوربا بفلكه ، وابن سينا بطبه . ومن أجل ذلك تتجه دراسات المستشرقين فى الوقت الحاضر نحو كشف الستار عن ذلك الجانب العلمى من فلاسفة العرب ، ويوجه أساتذتهم فى الجامعات تلاميذهم نحو نشر المخطوطات العلمية فى الفلك والحساب والهندسة والنبات وغير ذلك مع ردها إلى أصولها اليونانية ومعرفة ما أضافه العرب . على الجملة الاتجاه اليوم نحو بحث تاريخ العلوم . وما قامت حضارة إلا على أكتاف العلماء ، ولم تزدهر الحضارة العربية إلا بفضل تطبيق النظريات العلمية فى تيسير الحياة اليومية .

روى الأستاذ دنلوب فى بحثه عن مركز الترجمة فى طُلَيْطلة قصة طريفة تشهد على ما ذكرناه ، فقد حفر ابن الزرقال بئراً خارج طليطلة كانت تمتلئ بالماء مع اكتمال القمر بدراً ، وتأخذ فى التناقص حتى آخر الشهر ، ثم تعود إلى الامتلاء تدريجاً مع تقدم الشهر العربى ، وذلك بتأثير المد والجزر فى الغالب . وأراد ألفونس أن يعرف كيف بنيت البئر وكيف كانت تعمل ، فأوفد من قبله من يأتيه بخبرها ولكنه لم يستطع كشف سرها . وفى حكم المأمون يحيى بن ذى نون زار دانيل أوف مورلى Daniel of Morley طليطلة ، وبهرته أعمالها الهندسية وبخاصة تلك البئر .

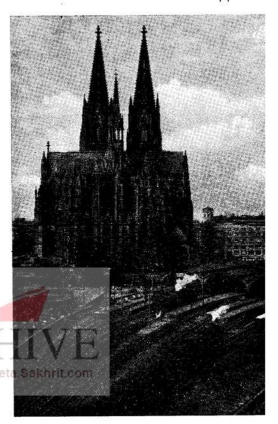
وكانت مدرسة طليطلة ، مركزاً للترجمة ، بدأت حول سنة ١١٥١ ميلادية ، وأبرز المترجمين فيها هو جيرار الكريمونى الذى وفد على طليطلة سنة ١١٦٧ . وفى تلك المدرسة ترجم القرآن إلى اللاتينية . وقد دارت فى الحلقة مناقشة طريفة : أكانت مدرسة بمعنى الكلمة ، أم لم تكن مدرسة بل مجهود أفراد أحرار . ذلك أن المدرسة تقتضى وجود مكان ثابت ، وأساتذة وتلاميذ ، ومنهج ونظام ، ومال يُجرى عليها ، كما كانت الحال فى جامعة باريس مثلاً ، ولم يكن الأمر كذلك فى طليطلة .

ويقول أنصار الحجة الأخرى إن وجود هذا العدد الكبير من الكتب المترجمة ، وبعضها من المطولات مثل شفاء ابن سينا ، دليل على سياسة منظمة لا ينهض بها فرد ، وأن الكنيسة هى التى كانت تمول وتشرف على هذه الحركة .

مهما يكن من شىء لاتزال الدراسات فى سبيلها إلى الكشف عن حقيقة هذه المدارس أو المراكز التى نقلت التراث العربى إلى اللاتينية ، فانتشرت الكتب فى شتى أنحاء أوروبا حتى بلغت كولونيا .

- كولونيا

وكولونيا مدينة تاريخية قديمة ، وهى حقاً مدينة العطر والجمال . ويكفى تلك المدينة فخراً أن ماء العطر المسمى «كولونيا» إنما نسب إليها . وفيها مصنع مشهور ينتج هذا النوع من الماء ويعرف برقم ٤٧١١ ، ومنه أنواع عدة ، ويعبأ فى زجاجات رشيقة . ويروى فى سبب تسميتها بهذا الرقم قصة طريفة ترجع إلى عهد نابليون حين استولى على المدينة وطلب هذا العطر الذى أخفاه صانعه ، فأمر نابليون بالمرور على بيوت المدينة بيتاً بيتاً وتفتيشها ، فاقتضى ذلك ترقيم الدور حتى بلغوا رقم ٤٧١١ حيث كان المصنع ، فسمى العطر بذلك الرقم .



كاتدرائية كولونيا مع ميدان المحطة

وقد امتُحنت المدينة في الحرب العالمية الثانية وتهدّم ثمانون في المائة من مبانيها ، ولكن أهلها البواسل لم تكد تضع الحرب أوزارها حتى همّوا يعيدون تشييدها من جديد . وقد أعيدت بالفعل أكثر رواء وأبهى تخطيطاً في مدة لا تزيد على ثلاثة عشر عاماً؛ وربَّ ضارة نافعة . حتى الكاتدرائية المشهورة التي أنشئت سنة ١٢٤٨ على الطراز الغوطي والتي تعدُّ من أشهر الكاتدرائيات الكاثوليكية في جميع أنحاء العالم قد تهدم أجزاء كثيرة منها ، ولكن الألمان يدفعهم الإيمان الديني نهضوا لإعادة بنائها وترميمها ، ولا تزال عمارتها قائمة على قدم وساق شاهدةً بما تحدثه الحرب من خراب . وترتفع أبراج الكاتدرائية في جوف الفضاء ، ويبلغ ارتفاع كل برج من البرجين ٥١٥ قدماً ، وهما بذلك يهديان السائر في شوارع كولونيا فلا يضلُّ السبيل . ذلك أن المدينة ليست من السعة بحيث يصعب أن يتجول فيها السائح على الأقدام . ويبلغ عدد سكانها في الوقت الحاضر ٧٥٠,٠٠٠ نسمة .

أنشأ الرومان مدينة كولونيا في عهد الإمبراطور يوليوس قيصر الذي بسط نفوذ الإمبراطورية حتى بلغت شمال أوروبا ، واتخذ من هذه المدينة قاعدة أمامية لحماية الإمبراطورية . وفي سنة ٣٨ قبل الميلاد عُيِّن أجربا Agrippa صهر الإمبراطور أوغسطس قنصلا للمدينة ثم قائداً عاماً على الراين . واستمر الحكم الروماني حتى منتصف القرن الخامس .

وعندما هدمت القنابل دار البلدية ، وأقامها الألمان من جديد منذ سنوات ، اكتشفت تحت سطح الأرض جدران قصر الحاكم الروماني القديم ومقر الحكم وبعض التماثيل القديمة ، فأصبحت متحفاً قائماً تحت دار البلدية يشهد بقِدم المدينة ويُعَرِّف بتاريخها . وقد أقامت لنا البلدية في دارها حفل استقبال مساء أحد أيام المؤتمر ، ثم صحبنا مدير البلدية لزيارة ذلك المتحف الطريف القائم تحت الدار .

وفي أوائل القرن الرابع دخلت المسيحية كولونيا ، ومنذ ذلك الحين أصبحت مقرًّا للقدّيسين ، وأنشئت بها كنائس قديمة . ومنذ القرن الثاني عشر أصبحت حصناً للكاثوليكية بفضل ألبرت الأكبر Albertus Magnus الذي كان يلقي دروسه في تلك المدينة ، ودفن بها في كنيسة القديس أندرياس St Andreas على مقربة من الكاتدرائية .

وألبرت الأكبر هو أستاذ القديس توماس الأكويني ، وقد أمضى القديس توماس الأكويني

فترة من الزمن فى كولونيا نفسها . وألبرت الأكبر ثم توماس الأكوينى بوجه خاص ، هما اللذان وضعا أساس الكاثوليكية والفلسفة المسيحية حتى اليوم . ولعل فى هـذا العرض ما يفسر لِمَ كانت كولونيا كاثوليكية متعصبة لهذا المذهب ، كما يفسر تولّى الحزب الكاثوليكى الحكم فى ألمانيا بعد الحرب .

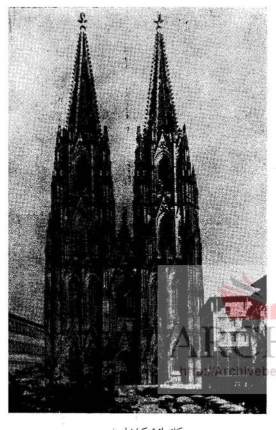
° ° °

وتقع كولونيا على ضفة نهر الراين . ذلك النهر الخالد الذى يتغنى به جميع من ينعمون بشرب مائه والرحلة فى مجراه والمتعة بشاطئه . وقد أضفى أهل كولونيا على نهرهم جمالا بما أنشأوا عليه من قناطر وما زرعوا على طوله من حدائق .

وتعدُّ حديقة كولونيا من أبهج الحدائق فى العالم ، ويقضى فيها آلاف السكان نهارهم وليلهم ينعمون بالترَوُّح فى ظلّ أشجارها المورقة وأريج أزهارها البديعـة الألوان .

والكولونيون فخورون بحديقتهم . وآية ذلك أننا كنا نتناول طعام الغداء — أقصد الأب قنواتى والدكتور أبوريدة والدكتور نادر وأنا — فى مطعم المحطة يوم الأحد، وكان مزدحماً، فاختلفنا إلى منضدة يجلس بها ألمانى عجوز يبلغ الثالثة والسبعين من عمره، وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث، وفرح بنا فرحاً شديداً حين علم أننا عرب ، ثم نصحنا بالنزهة فى الحديقة وزيارتها . وصحبنا إليها ساعة وبضع ساعة ودلّنا على مافيها من مباهج ومفاتن . وهذا الرجل مع أنه طعن فى السن يمثل الروح الألمانية أصـدق تمثيل ، فهو مرح ، متفائل ، مؤمن بنفسه وبوطنه، محتفل بصحته ، يحب الأستماع إلى الموسيقى ويحب الرقص .

والشعب الألمانى على الجملة يحب أمرين هما : الموسيقى والرقص ، وموسيقاهم أرقى موسيقى فى العالم، وهى لغة القلب والوجدان . وبهذه الروح أعاد الألمان

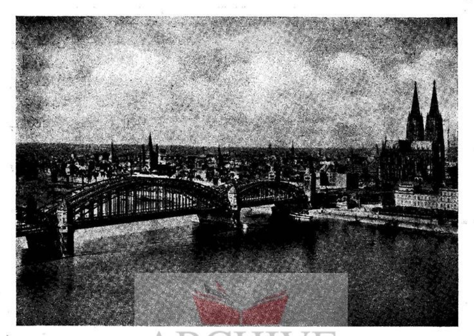


كاتدرائية كولونيا

بناء مدنهم وبناء أمتهم ، لأنهم ينظرون إلى المستقبل ولا يتلفتون إلى الماضى .

° ° °

هذه هى المدينة التى شاءت الجمعية الدولية لفلسفة العصر الوسيط أن تقيم فيها هذه الحلقة من الدراسات والفرق بين الحلقة Collocium وبين المؤتمر Congress أن حلقة الدراسات اجتماع بين جماعة من الدارسين فى فن معين لتبادل الرأى والاستماع لما يقوم به كلٌّ منهم من أبحاث . أما المؤتمر فهو أعلى مستوى وينتهى باتخاذ قرارات فيها شبه إلزام . إنه فرق



قنطرة على نهر الرين

فى الدرجة لا فى النوع . وقد انقسمت الحلقة قسمين :

الأول يبحث فى الفلسفة الإسلامية ، وبوجه خاص وعلى التحديد ، مسألة الترجمة من اليونانية والسريانية إلى العربية ، ومن العربية إلى اللاتينية . وبدأ هذا القسم من ٦ إلى ٩ من سبتمبر .

أما القسم الثانى فيبحث فى أمور تخص الفلسفة المسيحية فى العصر الوسيط ، واستمر أربعة أيام كذلك من ١٠ إلى ١٣ من سبتمبر .

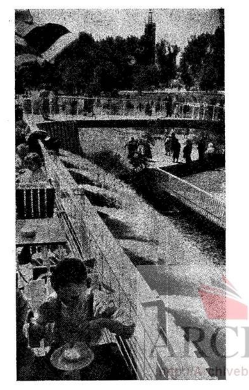
● دعا معهد توماس الملحق بجامعة كولونيا عدداً كبيراً حضر بعضهم وتخلف الآخر . فقد وجهت الدعوة إلى معظم المشتغلين بالفلسفة الإسلامية فى مصر ، ولم يتمكن من حضورها إلا الدكتور إبراهيم مدكور والأب قنواتى ، والدكتور عبد الهادى أبوريدة وأنا ، وانتهز الدكتور مراد كامل فرصة وجوده بألمانيا فانضم إلى الحلقة ؛ وبذلك كانت مصر ممثلة بوفد قوى .

● وحضرها من فرنسا المدموازيل دالفرنى ، وهى التى اشتركت منذ أعوام فى نشر منطق ابن سينا باللغة اللاتينية . وحضرت إلى مصر من أجل ذلك ، وأذكر أنى راجعتُ معها نسخة إيساغوجى بدار الكتب المصرية فكانت تقرأ النص أو الترجمة اللاتينية ، وأعارضها على المخطوطة العربية . وقد ألقت بحثاً عن التراجم اللاتينية لكتب العرب ، وبيَّنت أن العرب كانوا فى حاجة إلى فلسفة إلهية فاغترفوا من منطق أرسطو وميتافيزيقاه ، أما الغربيون فكانت حاجتهم إلى العلوم أكثر منها إلى الميتافيزيقا ، وهذا هو سرُّ اهتمامهم بالكتب الطبيعية ، وبوجه خاص بكتاب الطبيعة ، من

شفاء ابن سينا Liber Naturalis وكان كتاب النفس جزءاً من هذا القسم الطبيعي .

● ووفدت من فرنسا كذلك المدموازيل جواشون ، وهي التي تخصصت في الدراسات السينوية ، ونقلت من كتبه إلى الفرنسيـة الكثير ، وآخر ذلك كتاب الإشارات . ولها قبل ذلك أبحاث جيدة في منطق النجاة لابن سينا . وكان بحثها في الحلقة عن الأصول التي استقى منها ابن سينا نظرياته ، وبوجه خاص النظرية الإشراقية . فابن سينا في النجاة يلجأ إلى تشبيه « الكوّة » التي ينفذ منها فينبر المعقولات . وفي رسالة حيّ بن يقظان يمضي في التشبيه على طريقة الرمز ويتجه في هـذا الكتاب بالذات وجهة إشراقية بحتة . وقد ترجمت جواشون هذا الكتاب إلى الفرنسية ترجمة جديدة ، لأنه كان مترجماً قبل ذلك بقلم كوربان . وقد سئلتْ في الحلقة : لم آثرت أن تنقلي الكتاب نقلاً جديداً ؟ فأجابت : لأن لها وجهة نظر جديدة تختلف عن تأويل كوربان . المهم أنها زعمت أن أصول هذه النظريات مأخوذة من الكلدانيين . وهذا رجمٌ بالغيب كما بيّن بعض الذين ناقشوها ، إذ مَن هم الكلدانيون ، وفي أي عصر عاشوا وأين نجد مذاهبهم واضحة ، وكيف انحدرت من القديم حتى بلغت زمان ابن سينا ؟ هذه كلها أسئلة يصعب الجواب عنها على التحديد .

● ومن فرنسا كذلك جاء صديقنا الأستاذ جارديه ، وهو معروف في الأوساط المصرية حين كان يحضر ويلقي محاضرات في الفلسفة الإسلامية بدار السلام . وله كتاب جيد بالفرنسية عن إلهيات ابن سينا ونزعته الصوفية . واشترك مع الأب قنواتي منذ زمن في وضع كتاب المدخل إلى علم الكلام عند المسلمين . تكلم جارديه عن كتاب العلل Liber de Causis وكيف ترجم إلى اللاتينية وأثره في أوروبا ، وقد ترجمه جنديسالمي في القرن الثاني عشر ، وأبرز جارديه نقطتين من هذا الكتاب هامتين هما : أن العقل المستفاد مفارق للإنسان ،



حديقة كولونيا بنوافيرها المتعددة

واستحالة العقل البشري أن يبلغ المعرفة الإلهية . والحق أن أوروبا اللاتينية تهتم بكتاب العلل المنقول في الأصل عن إبرقلس لأنه ترجم إلى اللاتينية وأثرت أفكاره فيهم . أما العرب فكان هذا الكتاب عندهم قطرة من بحر ، وكانت هناك كتب أخرى أهمُّ منه أثّرت في مجرى تفكيرهم .

● ومن تركيا حضر ثلاثة : الأستاذ فؤاد سزجين الذي نشر في مصر مجازات القرآن لأبي عبيدة ، وقد تكلم عن ذخائر المخطوطات التي عثر عليها في مكتبات استنبول ، ومنها كتب للكندي والفارابي وخالد بن يزيد وابن المقفع والتوحيدي وغيرهم . ويبدو أنهم يحتفظون

بهذه المخطوطات لأنفسهم ينشرونها شيئاً فشيئاً . ثم الآنسة « مهيّج تركر » وقد نشرت منذ ثلاث سنوات بضع رسائل جديدة للفارابى فى المنطق ، وتُعِدُّ الآن الرسائل الآتية : (١) مقالة فى الموجودات ليحيى بن عدى . (٢) رسالة فى المنطق لابن ميمون . (٣) شرح كتاب العبارة للفارابى . (٤) رسالة لجالينوس .

أما الآنسة « تكيلّه » فقد اختصت بالجانب العلمى ، وهى تُعِدُّ رسالة لتقىّ الدين راصد اسمها «سدرة المنتهى» فى الزيج ، وأخرى لجابر بن أفلح فى إصلاح المجسطى .

● وأرسلت إنجلترا وفداً على رأسه المستشرق ڤالسر Walzer ، وكالوس Callus ، ودنلوب . أما دنلوب فلم يستطع الحضور .

وقد تحدّث ڤالسر فى اليوم الأول عن تاريخ التراث الإغريقى العربى . فبدأ بقوله: إن نشر التراجم القديمة مهمة من ثلاث نواحٍ ، ناحية تاريخية ، وأخرى لغوية وأدبية ، وثالثة من جهة تقدير الترجمة . وأن القيمة التاريخية تهم دارس اليونانية فقط . وهناك كتب يونانية فقدت ولكنها محفوظة فى ترجمتها العربية . وهى كتب فلسفية وعلمية تبحث فى الرياضة والفلك والطب وغير ذلك . وفى القرنين التاسع والعاشر اشتدت حركة الترجمة ، وكان لحنين ابن إسحاق طريقة خاصة فى الترجمة . ويذهب حنين إلى أنه فى القرن التاسع كان من الممكن جمع المخطوطات اليونانية ، وأن اليونانية كانت معروفة فى بغداد وتجرى على الألسن . أما طريقته فى اختيار النص فهى مراجعته على عدة مخطوطات أولا ، ثم يختار نصاً من بين جميع المخطوطات . فطريقته توفيقية . أما المخطوطات فكانت تجلب من الإسكندرية ودمشق وحلب وحران حيث كانت توجد الكتب اليونانية . والترجمة العربية لها من الأهمية ما للنص اليونانى ، ويستعين الدارسون لليونانية بالترجمات العربية فى فهم الأصل اليونانى ، كما فعل الأب هنرى عند نشر تاسوعات أفلوطين باليونانية مراجعاً إياها على كتاب « الأثولوجيا » الموجود بالعربية . وليس كتاب الأثولوجيا ترجمة حرفية للتاسوعات ، ولكنه شرح جيد لبعض أجزائها . وتوجد كذلك ترجمة لآراء الفلاسفة لبلوتارخ المسمى باللاتينية Placita Philosophorum وتوجد منه نسخة خطية فى برنستون لو نشرت لصححت الأصل اليونانى . وقد وضع العرب مصطلحات جديدة جرت فى جملة التراث الفلسفى مثل ماهية quiddity ولم تكن موجودة فى اليونانية .

ومن الغريب أن العرب لم ينقلوا الفلسفة قبل سقراط ، ولا أبيقور أو الرواقيين ، ولو أن هناك بعض مقتطفات نجدها فى بطون الكتب المتأخرة . كذلك لم تترجم المحاورات الأفلاطونية ولا الأدب اليونانى . ومدرسة بغداد هى التى قامت بتلك التراجم التى كانت تستخدم فيما بعد ، وكان الكندى يلجأ إلى هذه المدرسة تنقل له ، كما كان الفارابى متصلا بهذه المدرسة .

وجملة القول ، أعطى المسلمون الفلسفة اليونانية معنى جديداً وتفسيراً جديداً ، ووفقوا بينها وبين الإسلام ومشكلاته القائمة عندئذ .

والأستاذ ڤالسر يشتغل الآن بنشر آراء أهل المدينة الفاضلة للفارابى مع ترجمة إنجليزية وتعليقات ومقدمة ، ويُعِدُّ كذلك كتاباً فى تاريخ الفلسفة الإسلامية . وهو يرجو أن ترسل الجمهورية العربية المتحدة طلبة إلى أكسفورد ليتعلموا بوجه خاص الصلة بين الفلسفة اليونانية والإسلامية ، وكيف تردُّ الكتب فى الفلسفة الإسلامية إلى أصولها اليونانية .

وبمناسبة الحديث عن أكسفورد ألقى الأستاذ كالوس Callus كلمة عن دخول الفلسفة العربية إلى أكسفورد فى القرن الثالث عشر : كانت جامعة أكسفورد صغيرة بالنسبة لجامعة باريس ، ولم تكن هناك حماسة للدراسات العربية ، ثم ذهب مايز إلى صقلية والأندلس ليتعلم العلوم العربية ، وكان اهتمامه بالفلك أكثر من اهتمامه بالفلسفة ، والفلك عندهم كان يسمى العلم العالى Scientiae superiorum ، والعلوم العالية هى المتعلقة بعالم السماء . وذهب مايز إلى باريس لتعلم القانون ، ثم عدل عن ذلك وذهب إلى طليطلة حيث تتلمذ على جيرار الكريمونى . وذهب كذلك دانييل أوف مورلى إلى الأندلس كى يدرس العلوم ، وترجم عن العربية كتاب النبات لأرسطو . ثم تتابع الذين اغترفوا من العلوم والفلسفة العربية وعادوا إلى أكسفورد للتدريس بها ، وقد أثر ابن سينا فى أكسفورد عن طريق كتاب النفس .

● ووفد فى آخر يوم من أيام المؤتمر الأستاذ بوسيه هربرت Busse من هامبرج ، وهو يشتغل بنشر كتب ابن باجة ، وذلك من مخطوط به مجموعة كاملة لكتب أبى بكر ابن الصائغ المعروف بابن باجة ، وسيبدأ بنشر الطبيعيات التى لم تنشر بعد . حقًّا لقد نشر لابن باجة كثير من رسائله مثل تدبير المتوحد ، ورسالة الاتصال (وقد نشرتها سنة ١٩٥٠ مع كتاب النفس لابن رشد) غير أن كتبه الأخرى لم تنشر بعد ، مثل رسالة الوداع ، وكتاب النفس .

وقد اتضح من المناقشة كما ذكر الأستاذ ڤالسر أن أحد الهنود نشر مخطوط النفس لابن باجة ، ومن ذلك يتضح فضل اتصال المستشرقين فى هذه الحلقة .

● وجاء من أسبانيا — أو قل من الأندلس — وفد كبير : نوجاليس جوميز ، وفيلكس باريخا ، وسولا جوزيا .

● ومن تشيكوسلوڤاكيا الأستاذ باكوش وهو الذى نشر كتاب النفس من شفاء ابن سينا بالعربية مع ترجمة فرنسية ، وينوى أن يترجم كتبه المنطقية .

● ومن بولندا الأستاذ كورسڤتش الذى تكلم عن المخطوطات اللاتينية لابن رشد الموجودة فى وارسو ، وهى تبدأ من القرن الرابع عشر .

● أما وفد مصر فكان حجر الزاوية فى هذا المؤتمر . الدكتور إبراهيم مدكور ، والأب قنواتى ، والدكتور عبد الهادى أبو ريدة ، والدكتور مراد كامل ، وأنا . واعتذر عن عدم الحضور الدكتور أبو العلا عفيفى ، والأستاذ نجيب بلدى ، والأستاذ محمود الخضيرى ، والدكتور عثمان أمين .

ولا بد أن نذكر فى هذا المجال المجهود الكبير الذى بذله الأب قنواتى حين كان فى مصر للإعداد لهذه الحلقة . فقد وجه إلى المشتغلين بالفلسفة الإسلامية فى شتى أنحاء العالم أسئلة عشرة طالباً الرد عليها ، وعلى أساسها قامت الحلقة . وعلى رأس هذه الأسئلة : هل تسمى هذه الفلسفة إسلامية أو عربية ؟ وقد اختلفت الردود . وأصر الإيرانيون والباكستانيون على تسميتها : إسلامية . ومع ذلك لم يحضر منهم أحد فى الحلقة مع الأسف الشديد . ولم تدر مناقشة علنية حول هذه النقطة بالذات . ولكننا عندما التقينا قبل المؤتمر فى مقهى على مقربة من الكاتدرائية ، انتهى الرأى إلى أن يترك كل واحد حراً فى التسمية التى يريدها . مثال ذلك أن جلسون يسميها : فلسفة عربية . وهكذا فعل فى كتابه عن الفلسفة المسيحية فى العصر الوسيط . أما ڤالسر فيسميها : فلسفة إسلامية .

هذا ، وقد طبع الأب قنواتى نتيجة الاستفتاء الذى أجراه . والذى يشمل بياناً بأسماء معاهد دراسات العصر الوسيط المهتمة بالفلسفة العربية ، وثبتاً بأسماء المشتغلين بالفلسفة الإسلامية من شتى أنحاء العالم ، ثم السؤال عن عمل إحصاء كامل بالمخطوط والمطبوع ، وكيفية نشر المخطوطات ، وعمل معجم فلسفى ، وغير ذلك .

والحق لقد كانت جميع البحوث التى ألقيت توضيحاً لهذه النقط . مثال ذلك : أن الدكتور مدكور فى بحثه الذى ألقاه فى الحلقة تكلم عن نشر الحكومة المصرية لكتاب الشفاء لابن سينا . والذى نشرت منه حتى الآن بالفعل : المدخل . والمقولات . والبرهان ، والسفسطة . والخطابة ، والموسيقى . وسيصدر خلال أشهر الإلهيات . وقد اندهش المستشرقون حين رأوا هذه المجموعة . التى لم يتلقوا منها سوى المدخل الذى وزع فى مؤتمر ابن سينا فى بغداد عام ١٩٥٢ .

وبهذه المناسبة نوجه النظر إلى أولى الأمر فى وزارة التربية ، وفى وزارة الثقافة والإرشاد . لأن الحكومة تنفق أموالا طائلة على نشر هذا السفر الجليل ، وتطبعه على أحسن ورق ، ولا تضن عليه بالمال ، ثم تحبسه بعد ذلك فى المخازن بحيث يصعب الحصول عليه . ولأمر ما لا ترسل منه هدايا إلى كبار المستشرقين ، وإلى المكتبات التى تعنى بهذا النوع من الدراسات ، حتى يعرف العالم أجمع مجهود المصريين !

وبين الدكتور مدكور أن طريقتنا فى النشر التى ارتضيناها فى لجنة نشر الشفاء — وهى مكونة من الدكتور مدكور والأب قنواتى وأنا — هى النص المختار الذى يجلى العبارة مع الإشارة إلى الفوارق بين المخطوطات فى الهامش .

وتحدّث الدكتور مراد كامل عن بيت الحكمة ، وهو المدرسة التى نهضت بالترجمة فى بغداد ، وأنه ينوى أن يصدر فيها كتاباً يرجع فيه إلى الأصول السريانية . كما تحدّث عن المعجم الكبير الذى يشتغل فيه مع الأستاذ الصديق إبراهيم الأبيارى . وهكذا يأبى الله إلا أن يجرى اسم الأبيارى فى الحلقة ، وتفضلت الآنسة دالڤرنى بالسؤال عنه بعد الجلسة .

وألقى الدكتور أبو ريدة بحثاً عن الترجمة اللاتينية فيما يختص بكتب الكندى ، وكيف أعانت هذه الترجمات فى بعض الأحيان على توضيح النص العربى ، وكيف أخطأت الترجمة فى مواضع أخرى وانحرفت عن النص .

وتحدثتُ عن تطور المصطلحات الفلسفية فى كتاب النفس منذ ترجمة إسحاق بن حنين حتى العصور المتأخرة ، فذكرت أن المترجمين الأوائل كانوا إذا عجزوا عن ترجمة المصطلح اليونانى أبقوه على حاله ، مثل قولهم «أنطلاشيا» ، أو «انطلاخيا» فى مقابل Entelecheia ، والتى أصبحت فيما بعد تسمى الكمال الأول ، وفى قولهم «الأشكيم» و «الأشاكيم» فى مقابل schêma أو الهيئة أو الشكل أو التخطيط ، وعشرات من أمثال هذه الاصطلاحات . وثانياً اصطلاحات وضعت فى عصر الترجمة ثم عُدل عنها إلى اصطلاحات أخرى ، مثل العلة التمامية والتى أصبحت العلة الغائية .

واقترحتُ أخيراً أن يضع كلٌّ من ينشر كتاباً فلسفياً قديماً ثبتاً فى آخره بالمصطلحات العربية وما يقابلها باليونانية واللغات الحديثة ، ومن هذا المعجم وغيره يمكن أن يتيسر وضع معجم عام للمصطلحات الفلسفية التى وضعها العرب ، مما يسهل على الباحثين اليوم وضع معجم حديث .

كان وفد مصر حجر الزاوية فى الحلقة ، لأنهم هم الذين كانوا ، بما عندهم من معرفة وثيقة بالتراث الفلسفى الإسلامى ما طبع منه وما لا يزال مخطوطاً ، يتدخلون فى مناقشة الأبحاث التى تلقى ، ويوجهونها الوجهة الصحيحة ، ويردُّون أصحابها إلى الصواب .

* * *

● فى جلسة ختامية اجتمع المشتغلون بالفعل بنشر المخطوطات العربية وتداولوا فيما يقوم به كلٌّ منهم . وقد أشرتُ فيما قبل إلى طرف من هذه الأعمال . وبقى أن أذكر ما ينوى أن يقوم به بعضهم وما أعلنه فريق منهم .

فقد ذكر الأستاذ ڤالسر أنه يضع كتاباً فى تاريخ الفلسفة الإسلامية يرجو أن يتمه فى بضع سنوات ، وأعلن الأستاذ ولبرت رئيس معهد توماس والداعى إلى هذه الحلقة ، أنه بصدد تأليف كتاب عام فى تاريخ الفلسفة يكون تاريخ الفلسفة الإسلامية جزءاً منه ، وأعلن الدكتور أبو ريدة أن فى نيته كتابة مثل هذا التاريخ غير أن الشواغل صرفته عن تحقيقه . وذكرتُ أننى أصدرت بالفعل منذ عامين كتاباً صغيراً عن تاريخ الفلسفة الإسلامية باللغة الانجليزية . وأننى سأوسّع الكتاب فى الطبعة الثانية حتى يكون شاملا ، إن كان فى العمر بقية وفى العين نور .

وقد بدا واضحاً أن المراكز الغربية تهتم بنشر العلوم عند العرب من جهة ، والأخلاق والسياسة من جهة أخرى ، والكشف عن المنابع الأولى فى الفلسفة الإسلامية من جهة ثالثة .

أما العلوم فاهتمامهم بالفلك والرياضيات عظيم . وهذا الجانب كان مُغْفَلا من المشتغلين بدراسة الفلسفة الإسلامية ، مع أنه أجدر جوانبها بالبحث ، لأن فلاسفة الإسلام بمعنى الكلمة ، الكندى والفارابى وابن سينا ، كانوا علماء ورياضيين وأطباء قبل أن يكونوا فلاسفة وقد وجهتُ النظر إلى كتاب الموسيقى للفارابى ورجوت أن ينشر ، وبخاصة لأنّ منه عدة نسخ خطية جيدة .

وقد ذكر ابن القيم الجوزية فى كتابه « إغاثة اللهفان من مصايد الشيطان » أن الفارابى إنما سُمِّى بالمعلم الثانى لأنه وضع تعاليم الموسيقى، كما سُمِّى أرسطو المعلم الأول لأنه وضع المنطق. ويجدر بنا أن نهتم بهذا الجانب الفنى وبخاصة بعد أن نشر كتاب الموسيقى لابن سينا.

وعناية المستشرقين اليوم بالآراء السياسية والأخلاقية عظيمة. ويعنى بها الأستاذ ڤالسر بوجه خاص، ويريد أن يجلى جوانبها عند الفارابى وابن سينا. والغريب أن ابن سينا على الرغم من غزارة ما كتب فى الفلسفة — وبين أيدينا موسوعته الفلسفية التى تسمى الشفاء — لم يكتب كتاباً فى الأخلاق ولا فى السياسة، على الرغم من أنه وعد بذلك فى صدر الشفاء. وقد ذكرتُ فى الرد على ذلك أن ابن سينا فى آخر إلهيات الشفاء قد تعرّض للأخلاق والسياسة، ويمكن أن يستخلص الباحث مما كتب نظرية أخلاقية وأخرى سياسية. وقد فعلتُ ذلك فى بحث ألقيته فى مؤتمر طهران سنة ١٩٥٤. مهما يكن من شىء يعد هذا الميدان جديداً بكراً لم يخض فيه الباحثون إلى الأعماق، لبيان صلة الآراء الإسلامية فى الأخلاق والسياسة بالآراء اليونانية ومدى ما أضافه العرب بحكم البيئة التى نشأوا فيها وبحكم التطور التاريخى.

وقد كانت هذه الجلسة الختامية مناسبة حسنة لتبادل وجهات النظر، والتعاون بأوسع معانى الكلمة، الذى نرجو أن يستمر بين شتى المراكز المشتغلة بالفلسفة الإسلامية لخير هذه الفلسفة.

● ونهض الدكتور مدكور قبل ذلك فأعلن قرارات الحلقة وهى تتلخص فيما يلى:

أولا — إصدار تراجم حديثة للفلسفات العربية، سواء باللاتينية أو باللغات الأوروبية الحديثة.

ثانياً — البحث فى مراكز الترجمة من اليونانية والسريانية إلى العربية، ومن العربية إلى اللاتينية، لإلقاء مزيد من الضوء عليها.

ثالثاً — أن يعاد طبع الكتب التى صدرت منذ نصف قرن مضى طبعاً جديداً يتفق مع مبادئ النشر المتفق عليها، وأن يكون هناك اتصال بين مراكز النشر فى جميع أنحاء العالم.

رابعاً — أن تصدر نشرة دورية بالمطبوعات والمترجمات.

خامساً — إصدار معجم فلسفى.

سادساً — أن يعقد مؤتمر للفلسفة الإسلامية فى مارس ١٩٦٢ بالقاهرة.

● كان أشد الناس ابتهاجاً بهذه الحلقة الأستاذ إتيين جلْسُون Gilson: أستاذ الفلسفة فى العصر الوسيط فى جميع أنحاء العالم بلا نزاع. وهو فرنسى الأصل يعيش الآن فى كندا يدرّس بها. تتلمذ عليه حين كان بالسوربون جميع المشتغلين بفلسفة العصر الوسيط غربية كانت أم عربية. وكان بالفعل أستاذ الدكتور مدكور الذى حيّاه أعظم تحية بالحلقة. وله بالفرنسية كتاب كبير عن تاريخ الفلسفة فى العصر الوسيط أصدره سنة ١٩٢٥، وحين ذهب إلى كندا أصدر كتاباً بالانجليزية أضاف إليه كل ما انتهت إليه المباحث الأخيرة خلال ربع قرن، وبه باب طويل عن الفلسفة العربية يعدُّ من أحسن ما كتب فى هذا الموضوع.

لم يُلْقِ جلسون بحثاً فى هذه الحلقة، ولكنه رأس إحدى ندواتها — كما رأس الدكتور مدكور ندوة أخرى — واشترك فى البحث والمناقشة حين كانت تعرض مسائل لاتينية. وجلسون مخلص لهذه اللغة إخلاصاً عظيماً إلى درجة أنه طالب بترجمة الكتب الفلسفية العربية إلى اللاتينية لا إلى اللغات الحديثة. وهو يحفظ النصوص اللاتينية عن ظهر قلب، ويستشهد بها وهو يناقش كأنه يقرأ من كتاب مفتوح. وهو خطيب بارع ومجادل عنيد، طلىُّ العبارة جهير الصوت؛ يذكِّر المرء بخطباء اليونان من أمثال جورجياس. وحين خطب يختم الحلقة قال: « أختم هذه الحلقة بغير ختام، وأنهيها بغير نهاية ». وهى كلمة صادقة لأننا افترقنا على غير فراق، على أن يدوم بيننا الاتصال والتعاون والتبادل لخير الفلسفة الإسلامية ... أو العربية.

خليل مردم بك

المجمعيّ الشاعر

بقلم الدكتور زكي المحاسني

حين كنا ندلف في الأماسيّ إلى بيت الفقيد الأستاذ خليل مردم بك رئيس المجمع العلمي العربي بدمشق ، لنجلس إليه بشأن لجنة النثر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب — وكان مقرراً لها — كنا نعاين تحامله على نفسه ، وإيثاره السماع على الكلام . فلقد كان يخامره مرض يغالبه ، ويريد أن يحتذبه منا .

لكأني الساعة أرى إليه في هدوئه واتّئاد حركاته ، وإصاخته لمحدّثيه ، حتى إذا أراد الكلام فتح فمه قبل أن يتكلم ، ثم أخرج الجُمَل في غير تعجّل وكأنه كان يصوغها سالمة من شوائب اللفظ والمعنى ، ليؤدي بها ما يعنُّ له في مطارح الحديث .

وانقطعت أمسياتنا في بيته بسفره العجلان إلى سويسرة ولندن . وما راعنا إلا رجعتُه مثقلاً بالمرض .

قلت لابنه الشاعر الحاكم عدنان مردم بك :

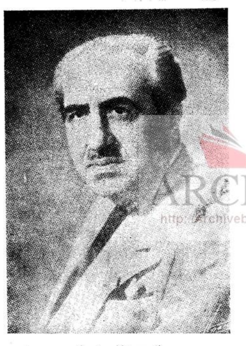
— كيف تجد والدك الرئيس ؟

فصمت وراء الهاتف صموتاً عرفت ما في أغواره المحزنة ، وقال :

— نسأل الله عونه وشفاءه .

وكانت كلماته متقطعة مؤذنة بما كان فيه والدُه من توديع الحياة .

كذلك زال من الدنيا عالمٌ لغويٌّ وأديب مشهور وشاعر في الطليعة من شعراء العصر العربي الحديث .



المرحوم خليل مردم بك

وكنا نروح إلى ردهة المجمع العلمي بدمشق . ونحن طلاب في التجهيز لنستمع إلى الشاعرين الكبيرين خليل مردم وشفيق جبرى . ولم أكن لأنسى تلك الأمسيَّة التي أخذت على المجمع ردهاته وفِناءه عشيةَ حفل التكريم الأكبر ، الذي أقيم في المجمع للشاعر الخالد أحمد شوقي .

لقد زاحمتُ الصفوف حتى كنت قبالة الشاعر ، أنظر إليه وهو فى سمته الملائكى ، ولفافة تبغه فى مقبضها العقيقى بين إصبعيه ، وسلسلة ساعته تزين صداره ، وهو باسمٌ يستمع إلى قصيدتىْ شاعرىْ الشام خليل وشفيق ، تحت ظلال ذلك المساء الشآمىّ الجميل .

* * *

كان عهد الأستاذ مردم بالشعر والأدب قديماً ، فإنه أنشأ الرابطة الأدبية وهى جمعية كانت تضم نخبة من حملة الأقلام فى العهد الفيصلى بالشام ، وحين دمرت على بلادنا جحافل الفرنسيين جعلوا يسدُّون أبواب الفكر الحر ، فكان أن أخرجت هذه الجمعية مجلة باسمها نشرت آثار أصحابها فيها ، وكانت بواكير الأدب العربى الحديث على ضفاف بردَى ، ثم لم تلبث هذه المجلة ، التى كانت حدثاً فى الأدب جديداً أن أوقفت عن الظهور .

عاش الرئيس خليل مردم بك طوال أعوام متتالية بين منزله فى منتصف سوق الحميدية ، وبين المجمع وهو فى منعطف باب البريد من آخر هــذه السوق الشرقية الساحرة .

كان مثل طائر يخرج من عشه إلى غصنه . كان يقطع مدة العمل فى المجمع مطالعاً فى المخطوطات حيناً أو باحثاً فى معانى الغريب ، أو محبراً مقالات لمجلة المجمع فى الأدب والنقد والدراسة ، أو باعثاً من ماضى أيامه ذكريات تتناول الرحلات أو الأشخاص .

وقد مارس تعليم الأدب فى الكلية العلمية الوطنية بدمشق فى غير رغبة بالمال ، وإبّان ذلك أصدر رسائل فى الدراسة الأدبية تناول فيها ابن المقفع وابن العميد والصاحب بن عبّاد والفرزدق، وقد سمى هذه الرسائل بسلسلة أئمة الأدب .

وحين قصر نشاطه على المجمع كان خير معين فيه لعلاّمة الشام وباعث نهضتها فى الأدب والفكر الأستاذ محمد كرد على ، رحمه الله ، وكان هو يومئذ أميناً لسر المجمع ، ثم غدا نائباً للرئيس بعد وفاة الشيخ عبد القادر المغربى ، ثم تسلم الرئاسة بعد وفاة العلاّمة كرد على سنة ١٩٥٣ ، وتولى وزارة المعارف مرتين؛ وكان أبعد الوزراء عن الغلو السياسى .

وكان فى نيابتــه ورئاسته يُعنى عناية فائقة بنشر المخطوطات التى سنّ نشرها الرئيس السابق ، كما أقام المحاضرات فى المجمع كل أسبوع . ثم انقطعت هذه المحاضرات فى عهد الرئيس السابق وظلت على انقطاعها فى عهد المجمع الجديد .

وحين فتر نشاط المجمع فى السنين الأخيرة عن محاضراته هبّت فيه نهضة لنشر المخطوطات الدفينة ، فكان نصيب الرئيس مردم بك منها واضح الجهد؛ إذ أخرج ديوان « حَيْتوس » شاعر دمشق فى المئة الخامسة من نسخة نادرة . كما أخرج ديوان « ابن عُنَيْن » وديوان « على ابن الجَهْم » .

وكان آخر آثاره نَشْرُه لديوان الشاعر الدمشقى ابن الخياط وهو أبوعبدالله بن عمر الخياط الذى عاش فى القرن الخامس للهجرة وكان يسكن فى وجه من باب الجابية بدمشق . وقد روى هذا الديوان تلميــذه أبو عبد الله القيسرانى الذى عاش فيما بين القرنين : الخامس والسادس للهجرة .

وقد حصل الأستاذ مردم على سبع نسخ مخطوطة لهذا الديوان ؛ من بينها نسخة الاسكوريال ، ونسخة دار الكتب المصرية ، وقد أرسل إليه إحدى هــذه النسخ النادرة علاّمة المغرب الأستاذ عبدالله كنون ، كما أرسلت إليه من كوبنهــاغن نسخة من الديوان مخطوطة عثر عليها المستشرق « جون بدرسن » فعكف الفقيد على هذه النسخ يمحّص أشكالها وأقوالها حتى استخلص منها ديوان ابن الخياط [١].

(١) أنظر كلمة عن هذا الديوان فى العــدد الرابع والعشرين (ديسمبر ١٩٥٨) من هذه « المجلة » .

ذلك جانبٌ من أعمال الرئيس مردم فى المجمع أوما يتصل به . أما أدبه وفنه فإن الكلام عليه يعوزه الصفحات الكثيرة . فلقد كان شاعراً من الطراز الأعلى،وتفرّد بناحية لم يشاركه فيها أحد من شعراء العصر: وهى ناحية الوصف والتصوير. لكأنه كان فى لوح نصيبه أن يُخلق مصوراً بالريشة والألوان ، فبُدّل ذلك وجاء شاعراً .

ولن يكفل له التاريخ خلوداً مالم يجمع شعره وينشر فى ديوان ، فإن اسمه فى حياة المجمع العلمى العربى بدمشق لن يعرف إلا فى سجلات هذا المجمع ولكنه حين يُجمع شعره وينشر ويُنقد ويحلل ، يومئذ يدخل التاريخ .

وكيف كان أمر القدر ، فإنه أصاب واحداً من عيون الأدباء ، عاش لأدبه فى زمن عبرت فيه مواكب الفن من عهد التقليد إلى عهد التجديد . وكان هو حفيظاً على عمود الشعر وبناء القصيدة العربية ، وكان شعره وآثار لداته عصمة للأدب الحديث الذى ركب غواربه شعراء راحوا ينقضون أعمدة القصيدة كما تنقض أعمدة القصر السليم الممرّد لينداكّ فلا يقوم مكانه بيت ولاكوخ .

كان موت الأستاذ خليل مردم بك حدثاً شامياً ، وفقداً لركن من أركان الشعر فى العالم العربى . لم يكن يلقى شعره وإنما كان مثل شوقى ينوب عنه فى إلقائه من يحسن القيام به .

أما براعته فى الوصف والتصوير فلا حد لها ، فهو إذا عمد إلى وصف الزنبق جعلك على مسارد وصفه وبدائع تنميقه ، مشدوهاً مسحوراً ، حتى لكأنك إذا ذهبت مذاهبه يُخيّل إليك أنك ترى الزنبق يهتز أمامك على أعواده فى منابته الخضلة تحت رقراق النسيم ، وتشم رائحته الفوّاحة .

اسمعه يقول فى وصف (بردى) نهره الشامى المحبب ، الذى ينساب فى دارات أميّة :[1]

يا يوم بُحبُوحة الوادى على (بَرَدَى) ... شفيتَ غُلة صادى القلب ملْواحِ
نهر عرائسه من عبقرٍ عزَفتْ ... له ولاحت بأرواح وأشباح
أهلّ كالطفل وضّاءً مخايلُه ... دلّت على مائس العِطفين طمّاح
قامت حواضنه من جانبيه على ... أغرّ أزهرَ نضْرِ الوجه نصّاحِ
يحبو وينمو فما ينفكّ مطّرداً ... بغرّة ذاتِ لألاءٍ وأوضاح
حتّى يصير إلى ملآنَ من صَلَفٍ ... صعب القياد جهير الصوت رَحْراحِ
شاكى السلاحِ من القَصْباء حيث جرى ... يصول منها بأسيافٍ وأرماحِ
ما ارتدّ مذ سار فى سهلٍ ولا جبَلٍ ... كذاك يبلغُ – إن لم ينكص – الناحى

حتى إذا أعطاك هذه الصورة من نهر (بردى) فعرضه كالطفل بين حواضنه وحُبُوّه أراك جريه فى قوله الواصف :

يريك فى جريه من مائه صوراً ... تبدو على ثَبَجٍ منه وضَحْضاحِ
ما بين مُنْسَرِبٍ أو مُزْبِدٍ لَجِبٍ ... أو مستديرٍ كظهر التُّرس منداحِ
إذا تموّج مختالاً بجِريته ... عجبتُ من قابض كفّاً ومن داحِ
ما مرّ فى بقعة إلا وخاطها ... طوراً بغمغمة ، طوراً بإفصاحِ

(١) اطلب القصيدة فى عدد يناير ١٩٥٦ من مجلة (الأديب) بيروت .

فى كل مرحلة لحنٌ ؛ فمن هزَجٍ
إلى هدير إلى ترنيم نوّاحِ
يجدُّ فى ضيقه حتى إذا انفرجت
ضفافُه سار رَهْواً سيرَ ممْراحِ
إن دغدغته الصَّبا آبت بعَبْسته
لكنها عَبْسةُ السكّير للراحِ
وإنْ تلاطم أو جاشت غواربُهُ
سمعتَ من موجه تصفيق مِفْراحِ
وإن تململ بالوادى وضاق به
سمعت همهمة من صدر طلاّحِ

وإنه لوصفٌ عجيب يريد ليتناهى فى دقته ، وما أرى التلاوين بقادرة على إيفائه حقه من التصوير . وهذه الحائية من مطوّلات الأستاذ مردم ، جاءت فى نحو من ثمانين بيتاً ، ليس فيها قافية واحدة نابية عن وضعها . كأن قوافيها الأحجارُ الكريمة فى الخواتم المذهبة ، لم يغادر فيها معنى يعنُّ على خاطر شاعر وصّاف فى تهاويل الوصف ومباسمه ، وفى وقفات الموصوف وحركاته وسكونه . فكان يُفرِغ — ما وسعه التعبير — قدرة الكلام على تمثّل الأشياء .

وهو حين وصف النهر منساباً بين تعاشيبه تنسدل الأشجار على جانبيه ، ويداعبــه النسيم ، وتطالعه الأصائل بشمسها الغاربة ولمعان صفحته ، أذكرنى منه ذلك بلمحات اكتفى منها شوقى يرحمه الله حين دخل دمشق فى أصيل يومها ، فراعه لون (بردى) بين أشجار الحُور وتغاريد الطيور ، فراح يقول فى شعره المبين :

دخلتُهــا وحواشيهــا زُمُرُّدَةٌ
والشمسُ فوقَ لُجَيْنِ الماء عِقيانُ
وقدْ صفا (بردى) للريح فابتردتْ
لدى ستــورِ حواشيهن أفنانُ

فلا يأخذَنَّ أحدٌ على الشعراء تعلّق خواطرهم بالوصف ، فإنى لا أجد لشاعر موهوب عنه مندوحةً . وقد كان خليل الشعر ، مردم ، يؤثر مصفّاه الذى يعكس صور الوجود ، ويجد سبيله فيها إلى ما وراء العيون .

وشاعرنا الكبير خليل مردم لم يغادر المطوّلة الحائية دون أن يختتمها بلوعة دفينة ونازعة أليمة من نوازع خواطره الوطنية ، فاختتم القصيدة بقوله ، وهو يخاطب الأجنبى المحتل :

قل للذى كدّر الصافى وبدّل ، لا
تبغِ الفساد به من بعد إصلاحِ
لم تَرْعَ حُرمة وادٍ بتَّ تقذفه
بكل خطبٍ يُشيبُ الطفلَ فدّاحِ
سفينة عصفت هوجُ الرياح بها
ليلاً وحطَّ عليهــا جور فلاّحِ
أرى الكنانة تشقى فى مواطنها
والرمز أبلغُ من شرحٍ وإيضاحِ
علىَّ أن أرسِلَ السهم المصيب وما
علىَّ إن لم يغب فى جلد تمساحِ

فأذكرنى أيضاً بنزعات الشعراء القــدامى — وما اختلفت نوازع الشعر بين قديمه وحديثــه لأنها نضّاحة من شعور الإنسان — فتمثلتُ البحترىّ وقد أبدع فى وصف الذئب الذى عرض له ليلاً فصوّر صراعه معه ومصرعه ، وكيف اشتواه ونال منه خسيساً ثم انصرف وقد تركه تحت الدجى منعفِراً فرداً ، وقد اختتم البحترى قصيدته — كذلك — بشكوى أرسلها كالسهم الذى أرسله الشاعر الحديث خليل مردم بك ، إذ كان شاعر العباسيين يقول فى أعقاب قصيدته :

لقد حكمتْ فينا الليــالى بجورها
وحُكْم بناتِ الدهر ليس له قصْدُ
أفى العدل أن يشقى الكريم بحكمها
ويأخذ منها صفوها القُعْدُدُ الوغْدُ ؟

وللشاعر خليل مردم بك روائع مُبينة فى وصفه للطيف ظاهراً ومترائياً ، وغائباً مستسرًّا ، وقصيدته فى الطيف تذكّرنى أيضاً بأطياف البحترى ، لكن طيوف شاعرنا الخليل كانت أبعد فنًّا ، وألمع شعاعاً ورؤى .

أما مواقف الشاعر الوطنية فقد ارتسمت على شعوره مشاهد منها صيغت من لحم الوطن ودمه ؛ كقصيدته فى ذكرى الشهداء الذين نصب مشانقهم سفّاحُ الترك سنة ١٩١٦ فى دمشق وبيروت . فقال الشاعر فى يوم تلك الذكرى :

فى مثل ذا اليوم لا جاءَ الزمانُ به
على الجُذوعِ علَتْ أرواحُهم صُعُدا
طارتْ إلى الملأ الأعلى لتدرك ما
قد فاتها نيلُهُ إذْ تَسكُنُ الجسَدا
لصوتها فى حِفافِ العَرْشِ هَينَمةٌ
هل تسمعونْ ؟ ففى أذْنىَّ منه صدى
صدى دعاءٍ عريضٍ ! ذى حكايته
العُرْبُ والعُرْبُ واستقلالهم أبدا
وهل ندافع عن حق هُرِيقَ له
سيلٌ من الدم حىَّ الآن ما ركدا
دَمٌ بذلناه فى تحرير أمتنا
لا يذهب الدمُ فى شرع الإله سدى

وكانت قصيدته فى ذكرى « ميسلون » نموذجاً حيًّا للشعر الوطنى الذى قاله ، وميسلون يومٌ صَبيغٌ بالدم ثقيلٌ بالحديد لافح بالنار ، هو يوم دخول الفرنسيين إلى سورية بعد الحرب الكونية الأولى وحين هددوا العهد الفيصلى فى الشام . وبطل ميسلون هو القائد يوسف العظمة الذى وقف بجيشه الفدائى أمام الظالم المجتاح . وفى ذلك يقول شاعرنا مردم فى تلك الذكرى :

مَضَتْ عَشْرٌ عليها حالكاتٌ
كقِطْعِ الليل لم يُكشفْ دُجاها
أعادتْ عصرَ (تيمورٍ) إليها
فظنت مرة أخرى غزاها
عرفنا يومَ (يوسفَ) مبتداها
فهلْ من مخبرٍ عن منتهاها
أيوسفُ والضحايا اليوم كُثْرٌ
لِيَهْنِكَ كُنْتَ أوَّلَ من بداها
فِدىً لَكَ بل لنعلِكَ كلُّ تاجٍ
تُصَرِّفُهُ الطغاة على هواها
مصيبةَ (ميسلونَ) وإن أمَضَّتْ
أخَفُّ وقيعةٍ مما تلاها
فما من بقعة بدمشقَ إلا
تمثّلُ ميسلونَ وما دهاها

وقد كان لهذه القصيدة أثر كبير يوم ألقيت فأحدثت دويًّا لأنها كانت تعريضاً بالحكم القائم ، وقد ختمها الشاعر بقوله :

إذا ما ليلةٌ حَلَكَتْ وطالت
فأجْدِرْ أن يكون دَنَا ضُحاها
وعاقبةُ الشدائد والرزايا
إلى فَرَجٍ إذا بلغتْ مَدَاها
سأقْصِرُ فالقوافى اليوم جَمْرٌ
أخافُ على المسامعِ من لَظاها

وكانت نفسه المسالمة وسَمْتُهُ الهادئ يحبّبان إليه موضوعات فى الشعر لا تكون للشعراء الثائرين والمُعتَمِلين ، فقد كان يشوقه أن يقول قصيدة مطولة فى (الفراشة) يصف ألوانها السابية وجناحيها المتماوجين وتواثبها على الحقل وطُفُوَّها فى النسيم .

وللشاعر خليل مردم شعر عربىّ يفيض رقة فيخيل للممعن فى معانيه أن صاحب هذا الشعر مدنَف مُدلَّه من أسرة روميو أو قيس بن ذَريح . وقصيدته

(لولاك) نموذجٌ لشعره فى الغزل الهفهاف ، وإن كان يسير فيها على غرار القدماء فيذكرنا بابن زيدون حين ناغى ولادة وأرسل إليها التحايا فقال :

ويا نسيم الصَّبا بلِّغ تحيتنا
مَنْ لَوْ على البُعْد حيًّا كان يُحْيِينا

فلم يبارح هذا المعنى القديمُ خيالَ الشاعر مردم وهو فى القرن العشرين ، فراح يقول فى قصيدة «لولاك» :

مضناكِ حينَ أمضَّ البينُ مضناكِ
بدمعِهِ وشعاعِ النفسِ حيّاكِ
صانَ التحية حتى ما يبوح بها
إلى نسيم الصَّبا ضَنًّا بنجواكِ

وقد ذهب جماعة من نقاد عصرنا إلى أن تقليد الشعراء المعاصرين للغابرين فى التواقع على معانيهم القديمة والمجىء بها فى معارض من القول حديثة ، لم يكن تقليداً ، فقد تأثر شوقى معانى الشعراء قبله فأغار على معانى أبى الطيب وأبى تمام والنّواسى ، وكان منه ذلك — كما يقول أولئك النافدون — تحدّياً للأقدمين ليظهر نفسه فى كفايتهم ، وأنه يستطيع أن يبَذّهم فى تحاسين الصِّيَغ التى صنعها الأقدمون وتفردوا بها .

ولقد يعطينا شاعرنا مردم من غور أحاسيسه صورةً خالصة لفنه وحدَه ، كقوله فى هذه القصيدة حين ذكر فيها جبل « صِنّين » المكلل بالثلوج على مشارف لبنان فقال :

عزَّ اللقاء وشطت بى نوىً قُذُفٌ
فقمت من مرتقى « صِنّين » أرعاكِ
كم نظرة من ذرى (صِنّين) قد ومَضَتْ
عينى بها علّها تحظى بمرآكِ
والشمس فى الغرب دينارٌ يشعّ لنا
رمت به يتلظّى كفُّ سكّاكِ
حاكت على البحر لما أزْمَعَتْ غُسُلاً
غلالةً أين منها كُلُّ حبّاكِ
لما هوت نحوه شبّتْ به شُعَلٌ
ما بين مُسْبِح أسماكٍ وأفلاكِ

فلا يفوته قول المتنبى فى وصف الشمس حين طالعته من خلال الغصون بشِعْبِ بَوّان فى فارس إذ قال :

وألقى الشرقُ منها فى ثيابى
دنانيراً تفرُّ من البنانِ

لكن شاعرنا لم يكتف بالمعنى المُعار ، وإنما زاد عليه صورة فاتنة من غياب الشمس وهى تغطس فى البحر عند خط الأفق السّابى :

حتى إذا اندفع نحو زهرة الجمال الذى هاج هواه .
كان يقول من شاعرية فذّة :

وزهرةٍ تُخجلُ الياقوتَ حمرتُها
حييتُها بفمى إذ أشبهت فاكِ
قبّلتُها فتلظّى لونها خَفَراً
وزِدْتُ فابتسمتْ عن ثغر ضحّاكِ
شاعت بنفسى منها نشوةٌ عجَبٌ
لما شممتُ لها ريّاً كريّاكِ
كأنها ودموعى فوقها بَدَدٌ
خدّاكِ إذ بدموعى ابتلّ خدّاكِ

* * *

إننى بعد أن زال شاعرى من الوجود ، أقلّب نظرى فى بيانه الساحر ، فأراه وثيق الصِّلات بأسلوب الشعر فى أزهى عصور أميّة والعباسيين والأندلسيين . وأجد السلسلة ما تزال محكمة فى الشعر بين آثار القدامى وشيوخ أدبنا الثّقات .

ولكم نحسّ بلوعة أن نفقد فى عصرنا سادناً من سدنة هيكل العُروبة ، فرحم الله الشاعر الكبير مردم بك ، الذى فارقنا منذ شهرين[1] وقد كان خليلَ البيان ، وخليلَ الأدب الذى لا يفنى .

(١) كان مولده بدمشق عام ١٨٩٨

أدب النصيحة والسلوك فى مصر القديمة

بقلم الدكتور عبد العزيز صالح

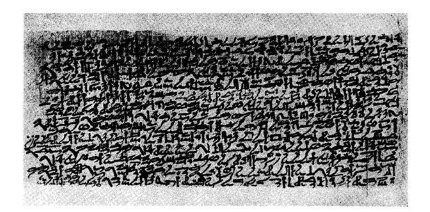
تكفل بالنصح والتوجيه فى مصر القديمة أطراف ثلاثة : آباء مثقفون ، ومعلمون من الكهان والمدنيين ، وأدباء انتحلوا لأنفسهم سمات الآباء تارة وسمات المعلمين تارة سواها . وخرج هؤلاء وهؤلاء على قومهم بتوجيهات وآراء عدة ، أطلقوا عليها مترادفات لفظية ثلاثة ، وهى : « سبايت » أى دروس أو تعاليم ، و« سبايت معنخ » أى دروس من الحياة وتعاليم للحياة ، و« سبايت متريت » أى دروس توجيهية وتعاليم تهذيبية .

وتفاوتت المستويات الاجتماعية للأطراف الثلاثة أصحاب النصح والتوجيه ، ولم تقتصر صفوفهم على طائفة من الناس دون غيرها ، فظهر منهم فراعنة وأمراء ووزراء ، جنباً إلى جنب مع أفراد من أواسط الكتّاب والكهّان . غير أنه على الرغم من وجود هذا التفاوت بينهم ، تلاقت سبلهم فى نواح ثلاث ، وهى : أن أغلبهم نسب نصائحه إلى خبرته الشخصية وتجارب أسلافه ، أكثر مما نسبها إلى أوامر دينه وتوجيهات أربابه . وأن أغلبهم أقبل على حياة الفكر والحياة العملية والمطالب الدينية فى آن واحد ، بغير انقطاع لواحدة منها دون أخرى . وأن أغلبهم حاول أن يتجاوب بتعاليمه مع الأوضاع التى ارتضاها الفراعنة لمجتمعه ، بعد أن ظنّ فيها القداسة وردّها إلى عدالة أربابه .

وأقدم من نسبت التعاليم إليهم من الآباء المثقفين ثلاثة : أمير يدعى ددف حر عاش خلال القرن السابع والعشرين قبل ميلاد المسيح ، ووزير يدعى بتاح حوتب عاش خلال القرن الخامس والعشرين ق . م ، ووزير آخر لم يعرف اسمه على وجه التحديد ، عاش خلال القرن الرابع والعشرين ق . م ، ويحتمل أنه كان يدعى كايرْسو أو شيئاً من هذا القبيل .

وتناقل الرواة أن الأمير ددف حر أقدم الآباء الثلاثة ، لم يكن له ولد من صلبه ، فتبنّى طفلا وربّاه ، وأوصاه بتعاليم ذات طابع خاص ، حبّب إليه فيها العمل لآخرته أكثر من العمل لدنياه ، وظل الأدباء يتداولونها بعد عهده ألفا وخمسمائة عام أو تزيد ، ولو أنه لم يُكْتَشفْ منها حتى الآن غير النزر اليسير . ثم تناقلوا عن كايرسو (؟) حكيم القرن الرابع والعشرين ق. م، أنه « استدعى أولاده بعد أن عرك طبيعة البشر واتضحت أخلاقهم لديه » ، ثم أوصاهم بما يهذب نفوسهم ويزكى سمعتهم ويكفل نجاحهم ، وحضّهم على التزام نصائحه بحرفيتها ، فأطاعوها « واستوعبوها ، وقاموا وقعدوا وفق أمرها » ، كما قالوا . ولو أنه لم يتخلف منها هى الأخرى غير صفحتين اثنتين .

وظلت تعاليم بتاح حوتب حكيم القرن الخامس والعشرين ق . م ، وأوسط الآباء الثلاثة ، أسعد حظّاً مما عداها ، فاحتفظت بها وثائقها شبه كاملة ، وقصّ رواتها أن صاحبها ظل فى الوزارة حتى لحقه الكبر وبلغ مائة عام وعشرة ، فتساند ذات يوم على ولده الأكبر ، واصطحبه إلى فرعون عصره « إسيسى » وقال له :



سطور من تعاليم پتاح حوتپ ، كتبها أديب بالخط الهيراطيقي في بداية الألف الثاني ق. م. وصور في أولها مقابلة الحكيم لفرعونه وكيف شكا إليه أعراض الشيخوخة واستأذنه في تهذيب ولده . وسجل في آخرها طرفاً من نصيحة الحكيم لولده في معاملة الخصوم أهل الجدل .

« مولاى الحاكم ، بدت الشيخوخة ، وحل الكبر ، وتراخت الأعضاء ، وتجدد الضعف ، ونضبت العافية ، وكل العقل ، وعجز الفم فما عاد يبين ، وضعفت الذاكرة وأصبحت لا تعى الأمس ، ووهن العظم من طول العمر ، وانسد الخيشوم وتعطل الشم ، وصعب النهوض والقعود ، وانقلب النعيم بؤساً ، وولت نعمة التذوق . وهكذا يفعل العجز بالناس ، فهو شر فى كل أمره .

فأذن لى مولاى أن أهيء عصا شيخوختى ، ونصب فتاى فى منصبى ، ولسوف أعلمه أقوال المتفقهين ، وآراء السابقين الذين أطاعوا الأرباب وأخلصوا للأسلاف ، وأرجو أن يفعل الخواص مثلما فعلت من أجلك ، وينتفى شغب العوام فى عهدك ، ويخلص الشاطئان من أجلك ...

وأجاب الفرعون وزيره ، فقال :

« علمه الحديث بادئ ذى بدء قبل أن تتقاعد ، واجعله آية لأبناء الخواص ، وأرجو أن تتلبسه الطاعة ، ويقوم عقله كل ما يقال له . فما من مولود تفقه أمراً من تلقاء نفسه » .

ولما تلقى پتاح حوتپ إذن مولاه ، زود ولده بتعاليم كثيرة ، رددها الأدباء والمعلمون بعد عهده قروناً طويلة ، وأكدوا أنه ابتغى فى ذات نفسه أن يهدى بها الجهلاء إلى آيات المعرفة وسبيل الموعظة الحسنة ، وأرهصوا بالحسنى لمن أصغى إليها ، وسوء العقبى لمن خالفها وصدّ عنها .

وتخيّل پتاح حوتپ رجال التوجيه والإرشاد ثلاثة :
رجلاً ذا رياسة يقتدى الناس بفضله ، قال عنه :

« إذا صدرت القدوة الطيبة عن ذى رياسة ، استمر فضله إلى الأبد ، وخلدت حكمته جميعها ...

ورجلاً مثقفاً ينفع الصبيان بعلمه ، قال عنه :

« كل من تثقف بما ينبغى أن يفعله ، وجب عليه أن يوصى الأولاد بما ينبغى أن يوصوا أولادهم به ...

ووالداً حصيفاً ، تلقّى المعرفة عن أبيه وثقّف بها بنيه وقال عنه :

« إذا نضج الابن وتثقف بما ينبغى أن يفعله ، وجب عليه أن يتحدث إلى أولاده بمثل ما تعلمه ويجدد معهم ثقافة أبيه » .

وألقى پتاح حوتپ معظم العبء فى التوجيه والنصيحة على رب الأسرة ، وفرض عليه أن ينفع ولده بتجارب عصره ، ويبصّره بما يراه ويسمعه من أحوال مجتمعه ، أو على حد قوله « أن ترى عيناه وتسمع أذناه ما ينفع ولده » وأن يعامل هذا الولد تبعاً لمسلكه وطاعته . وقال فى ذلك وهو يؤدب ولده ويوجه القول إلى من هم فى مثل سنه :

« إذا نضجت وكونت أسرة ، وأنجبت ولداً من نعمة الرب ، واستقام هذا الولد ونهج نهجك ، ووعى تعاليمك ، وصلحت أحواله فى دارك ، وحفظ ثروتك كما ينبغى ، فالتمس له الخير كله ، وتحر كل شأن فاضل من أجله ، فإنه ولدك وفلذة نفسك ، ولا تصرف عنه نفسك .

غير أن الولد قد يميل إلى الشغب ، فإن فعل وضل ، وخالف نهجك ، ولم ينفذ تعاليمك ، وساءت تصرفاته فى دارك ، وتحدى كل ما تقوله وتدنس فمه بقول خبيث ، وتغاضى عن العناية بما لا تمتلكه يداه ... فانبذه ، فإنه ليس ولدك ، ولم يولد لك . انبذه واعتبره شخصاً أدانه الأرباب ، وامن الرب خطاياه وهو فى بطن أمه .

ولن يضل من هداه الأرباب ، ولن يجد سبيلا من حرموه العبور » (١)

* * *

وتتابع أصحاب التعاليم بعد عصر الحكماء الثلاثة ، وامتاز منهم قرابة القرن الثانى والعشرين ق.م ، رجلان : أحدهما فرعون يدعى خيتى ، والآخر أديب من أواسط الناس يشبهه فى الاسم ويدعى خيتى بن دُواوف . وخلال القرن العشرين ق . م ، فرعون يسمى أمنمحات الأول . وقرابة القرن السادس عشر ق . م ، كاتب يدعى آنى . وفى أعقاب هذا القرن بقليل أديب يدعى ساسُوبُك . وخلال القرن العاشر أو التاسع ق.م كاتب متدين يدعى أمُنْموبى . وخلال القرن الخامس ق.م ، أديب يدعى عنخ شاشُنْقى .

وأخذ هؤلاء جميعاً بما أخذ به عصر بتاح حوتب ، من أنه ما من مولود يبلغ الحكمة من تلقاء نفسه ، وأنه لابد أن يستفيد كل إنسان من خبرات غيره . وقلدهم الأدباء فيما اتجهوا إليه ، وتعمد أغلبهم أن يصدّروا نصائحهم إلى الشباب بعنوان «تعاليم والد إلى ولده» ، ولو لم يكن بينهم والد أو مولود ، رغبة منهم فى أن يسموا تعاليمهم ، فى نظر قارئها ، بطابع الإخلاص الذى يكنُّه الوالد لولده أكثر مما يكنه الغريب للغريب ، أو يكنه الأديب للمتأدب .

وحاول أصحاب التعاليم أن ينظموا علاقات الفرد بقرارة نفسه وأسرته وعمله ومجتمعه ، وابتغوا أن يجعلوه على تقًى من ربه ، ونبهوه إلى أن فضيلته تعود بالفضل عليه قبل غيره ، وأن خير ما يمكن أن يرثه عن أبيه هو توجيهه إلى تحرِّى الصواب ، ودعوه إلى أن يجدّ فى حياته حتى يبلغ الكمال ، من أجل نفسه ومن أجل المحيطين به .

ولم يشأ أصحاب التعاليم أن يسلكوا سبيل الأمر والنهى وحده فيما دعوا أبناءهم إليه ، وتعمدوا أن يجعلوا أمرهم مستساغاً بوسيلتين ، هما : مراعاة التوسط فيما تخيروه لهم من آداب السلوك ، ومراعاة الإقناع بما أرادوا أن يحببوهم فيه من مكارم الأخلاق :

ووضحت وسيلتهم الأولى فى نواحٍ ثلاث ، وهى توجيه الفرد إلى مراعاة التوسط فى اختيار مناسبات صمته ومناسبات كلامه ، ومراعاة التوسط فى معاملته لنفسه ومطالب بدنه ، ومراعاة التوسط فى معاملته لرئيسه ومرءوسه .

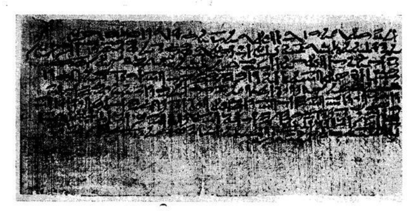
وبيّن الحكماء للصمت دوافعه ومعانيه ، فدعوا إليه بمعنى الترفع إذا كان صمتاً عن إساءة شخص جهول ، وبمعنى التسامح إذا كان صمتاً عن إساءة شخص ضعيف ، وبمعنى السلامة حينما لا يكون لصاحبه حيلة سواه ، وبمعنى اتقاء الزلل إذا عجز صاحبه عن ذكر الخير وحل المشكلات ، وبمعنى الخشوع إذا كان صمتاً فى بيوت العبادة ، وبمعنى الوقار إذا كان صمتاً بين الأتبـاع ، وبمعنى الحرص إذا كان لكتمان الأسرار ، وبمعنى التأدب إذا كان صمتاً أمام إهانة الكبار ، وبمعنى الجديّة حين ينبغى إيثار العمل على الكلام .

وأسهب فى تبيان هذه الدوافع والمعانى رجلان : بتاح حوتب حكيم القرن الخامس والعشرين ق . م ، وأمنموبى حكيم القرن العاشر أو التاسع ق . م .

قدّر بتاح حوتب أن ولده سيلاقى من القوّالين الصخّابين ثلاثة : رجلاً أقوى جناناً منه ، ورجلاً

---

(١) يقصد عبور الحد الفاصل بين ظلام القبر ونعيم الآخرة .



سطور من تعاليم كايرسو (؟) ، كتبها أديب بالخط الهيراطيقى ، وبدأها بنصيحة الحكيم لولده أن يؤثر العمل على الكلام . وقص فى ختامها أنه ترتب على طاعة أولاد الحكيم لعاليه أن ارتقى أحدهم إلى منصب الوزارة .

يساويه ، ورجلاً أقل منه . فأوصاه أن يتحاشى الأول ما دام لم يسيء إليه عن عمد . فإذا أساء إليه متعمداً وجب عليه أن يصده فى الحال . وأوصاه أن يتعالى عن الثانى بالصمت عن صخبه ، وحبب إليه التسامح عن الثالث رحمة به وتقديراً لبؤسه . وقال :

« إذا وجدت صخاباً فى شرته ، يعتد بنفسه ويتفوق عليك ، فارسل ذراعك وأمل ظهرك ، ولا تحفظ قلبك عليه ، فهو لن يستطيع أن يتساوى بك ، وقد يرضخ لك ...

فإن ذكر سوءاً متعمداً لا تتوان فى أن تصده فى توه . ولسوف يقر الناس بأنه جهول ، طالما حسمت أمرك سريعاً حياله ...

وإذا وجدت صخاباً فى شرته ، شبيهاً بك ، من نفس طبقتك ، فاثبت أنك أفضل منه بالصمت حياله ، ولو قال سوءاً . فلسوف تعظم خطيئته لدى السامعين ، وتزكو سمعتك فى عرف الأكرمين ...

وإذا وجدت صخاباً فى شرته ، فقيراً لا يساويك ، فلا تحفظ قلبك عليه ، وقدر بؤسه ، واهمله ، فلسوف يرتدع من تلقاء نفسه . لا تخاطبه ساخراً ، ولا تستخف بمن أمامك ، فمن القسوة أن يحطم الإنسان رجلا كسير القلب . فإن أصر بعد ذلك على أن ينفذ ما تدعوه إليه نفسه ، حق لك أن تعاقبه بعقاب الكبار » .

وبعد خمسة عشر قرناً أو تزيد ، قدّر أمنموبى أن ولده سيلاقى من الخصوم ثلاثة : رجلا يخشاه ، ورجلا يساويه ، ورجلا أقل منه . فقال له عن الأول :

« لا تبجل خصمك الصخاب مرغماً نفسك ، ولا تهدر كرامتك بنفسك ، ولا تقل له مرحباً رياء والرعب فى دخيلة نفسك ...

ونصحه بالتحوط من الثانى وتفادى إثارته :..

ثم قال له عن الثالث الضعيف :

« احذر أن تكون عنيفاً إزاء رجل كليل الساعد » .

واستحب المصريون الصمت بمعنى الكتمان والحرص على الأسرار ، فأوصى بتاح حوتب ولده ألا يصادق من يفشى أمراً رآه . ورتّب الوزير كايرسو (؟) مكانة الصمت والكتمان بين بقية الخصال ، فقال :

« يسعد الحذر ، ويمدح المتزن ، وينكشف الستر للكتوم » .

وأوصى آنى ولده أن يتظاهر بالصمم إذا زاره ثرثار وتحدث إليه عن أسرار الناس ، وأوصاه إذا زار داراً غير داره ، ألا يتطلع إلى سوءاتها ، وأن يصمت عنها إذا رآها ، ولا يفشى أمرها إلى غريب . وقال أمنموبى لولده : « لا تؤاخ المتسرع ، فمن احتفظ بأخباره فى باطنه ، خير من أفشاها للأذى » .

* * *

وعلى نحو ما دعا أصحاب التعاليم أبناءهم إلى إيثار الصمت فى مناسباته وشروطه ، عظَّموا لهم فاعلية البلاغة وفائدة النقاش ، واستحبوا منهم المبادرة بالإفصاح عن الرأى النافع والرد الوافى ، وتخيروا لذلك مناسبات أخرى وشرائط هى أقرب إلى أن تستهدف التوسط فى جميع الأحوال .

وبدأ پتاح حوتپ . فاستغل إذن فرعونه أن يعلم ولده الحديث ، وشجعه على أن يتلمس حكمة الحديث من الأمىّ والعالم على سواء ، علَّه يستفيد من أحدهما ما لا يستفيده من الآخر ، ودعاه إلى الجرأة فى ذكر ما ينبغى عليه أن يذكره ، غير أنه لم يشأ منه أن يلقى الكلام على عواهنه ، أو يسارع إلى مناقشة أمر لا يعرفه ، واشترط عليه ستة أمور ، وهى :

التفكير قبل الكلام ، وقال فيه : « لا تصمت تماماً ، ولكن تحفظ وترو قبل أن ترد ردا فى حماس مفتعل . ارفع وجهك وتمالك نفسك ، فإن حماس المنفعل لا بد أن يخمد . والحصيف كلما خطا خطوة أعد طريقه ومهده ...

وإرادة الخير ، وقال عنها : « إذا أصبحت رجلا ذا مقام يحضر مجلس مولاه ، فاحصر ذهنك فى الخير أو اصمت ، فذلك خير لك من ثمرات اللغو ، وتكلم حين تعرف كيف تشرح ، فالمفن هو من يستطيع أن يتحدث فى مجلس ، وقد يصعب البيان عن كل ما عداه من الفنون ...

وثبات الجنان ، وقال فيه : « كن عميق الفكر نزر الكلام ... وثبت جنانك حين حديثك ...

وصراحة القول ، وقال عنها : « أبلغ مشروعاتك دون مواراة ، وابسط رأيك فى مجلس مولاك . وما من ضير على الرسول أن يتحدث بغير كتمان ... وإلا فهل يصمت المرء ثم يقول قد أبلغت !...

وأمانة الأداء ، وقال فيها : « إذا أصبحت من أهل الثقة ، ورجلا يوفده عظيم إلى عظيم ، فاستقم على طريقة من أرسلك ، وأد الرسالة كما قالها . لا تطو نفسك على شىء مما قيل لك ، واحذر النسيان .

تحر الحقيقة ولا تتعداها . فيما خلا ما تسرع فيه قلب صاحبه ، واحذر العبارات المشينة التى توغر الكبير على الكبير ، وتتأتى من ألفاظ العوام ...

وكبح جماح النفس عن اللغو والبهتان ، وقال فيه :

« لا تردد لغو الحديث ، ولا تسمعه ، فإنه يصدر عن جسد فائر . ردد حديثاً شهدته ، وليس حديثاً سمعت عنه . فإن كان غير ذى قيمة لا تقصه ... ولاحظ ما أمامك واعرف الصواب ...

ثم أجمل الحكيم رأيه فى خلة الاتزان بين الصمت وبين الكلام ، فى وصفه للرجل الحصيف بأنه « من اتزن فكره مع لسانه ، واستقامت شفتاه إذا تكلم » .

ونبَّه الفرعون خيتى ولده إلى أهمية اللباقة فى الحديث ، وقال عنها :

« تفنن فى الحديث تسد ، فسلاح المرء لسانه ، وقد يكون الكلام أكثر فاعلية من كل فنون القتال » .

ونصح آنى ولده بصراحة الحديث ، وقال :

« تجنب خطيئة غموض الحديث . وإياك ألا تقاوم الالتواء فى داخلية نفسك ...

ثم عبر له فى تعبير طريف عن وجوب التبصر حين الخطاب وحين الجواب . وقال :

« إن جوف الإنسان أوسع من شونتى الغلال الملكيتين . يتسع لكل جواب . فتخير خير الحديث وتكلم صواباً ، واحتفظ بسيئه فى جوفك » .

وقال أديب من عصر الرعامسة فى تورية لطيفة عن ترديد الأخبار وإذاعة سوءات الناس :

« لا تضخم الإساءة إذا بدت طفيفة ، فصارى المركب يمكن أن يراه الإنسان فى طول القدم . ولا تضخم الشر اليسير ، واحذر أن يكبر ، أو يقيمه نجار حاذق ويجعله فى ارتفاع الصارى ! »

ونهج أمنموپى حكيم القرن العاشر أو التاسع ق . م ، نهج پتاح حوتپ ، فأوصى ولده باستجماع فكره قبل الحديث ، وقال : « وثمة أمر آخر محبب إلى الرب ، وهو التروى قبل الكلام ...

وأوصاه بالتؤدة حين الحديث ، فقـــال :

« كن متزناً فى تفكيرك ، وثبت فؤادك . ولا تتعود على أن تجذف بلسانك ...

وقال : « لا تفصلن فؤادك عن لسانك ، تصبح مشروعاتك كلها ناجحة » .

واهتدى بعض خواص المصريين بتعاليم حكمائهم

فى مجالات الحديث والبلاغة ، وفى التوسط بين الصمت والكلام ، وسرت بينهم عبارات مترادفة المعانى ، وصف بعضهم نفسه فيها بأنه مواطن يتحدث بملء فمه . وأنه يقول صواباً ويردد خيراً . وأنه عظيم المحبة يوجه فم من يحادثه . وأنه يقول الحسنى ويردد ما يُستحب . وأنه حاضر البديهة يوم الكلام ربُّ ساعدٍ يوم الصدام . وأنه طلق الوجه ، حسن الطابع ، منبسطُ السريرة ، برىء من الغموض . وابتغى مصرى يدعى إنتف بن سنت عاش خلال القرن التاسع عشر ق . م ، أن يصور مسلك التوسط الذى نهجه ، فقال إنه كان يؤثر الصمت إزاء الغضوب والجهول رغبة منه فى وأد الفتنة ، ولكنه كان فى الوقت ذاته يرد بالعنف كلما تعين عليه أن يعنف . ويعلن الغضب كلما تعين عليه أن يغضب !

° ° °

ووجهت التعاليم المصرية أبناءها إلى خلة متزنة أخرى ، فدعتهم إلى توسط مقبول بين التزمت والاستهتار ، وبين مغالبتهم لنوازع نفوسهم وعملهم على إرضائها ، وبين إلزامهم إياها بواجباتها وحرصهم على حقوقها . وتبدو بعض مظاهر هذا التوسط فى عبارات مرسلة ، تشبه الأمثال السائرة ، حدَّث پتاح حوتپ ولده بها ، وقال فيها :

« مهموم النفس طوال يومه لن يصيب لنفسه فترة هنيئة
ومكشوف النفس طوال يومه لن يشيد لنفسه داراً سعيدة
ومن أطاع هواه انتهى إلى التمنى دون سواه ! »

وكان أسمى ما دعت التعاليم أبناءها إليه فى تهذيب نفوسهم هو تعويدها على العمل الصامت ، والبرء من الخيلاء ، وتقدير النخوة والنجدة . وحين ابتغى پتاح حوتپ أن يدل ولده على حال هى الغنى بعينه ، قال هى « أن تزكو سمعتك بغير أن تتكلم ... ويطريك النـــاس من حيث لا تعلم » . ونهاه عن الخيلاء ، وقـــال : « لا تتعال بمعرفتك ، ولا تشغل عقلك بأنك عالم » .

وجرى كايرسو (؟) حكيم القرن الرابع والعشرين على مجراه ، فقال لولده « دع سمعتك تنتشر وفك صامت ، تدع إلى عليا المراكز ... ولا تتعال بنفسك وبأسك أمام أقرانك » .

وأراد أديب من عصر الرعامسة أن يزكى النخوة والنجدة فى نفس قارئه ، فقال :

إذا رجاك يتيم مسكين يضطهده آخر ويود هلاكه ، فسارع إليه وقدم إليه المعونة . اجعل نفسك منقذاً له ، فمن أعانه ربه حق عليه أن يعين كثيرين غيره ...

وقال : حرر غيرك إن وجدته رهين القيد . وكن حامياً للضعيف . فلقد قيل إن الحسنى لمن لا يدعى الجهل بالام غيره .

وقال : أياً ما كانت خبرتك بالكتب ، وكنت متعمقاً فى التعاليم ، ... فعليك أن تحترم الغير حتى تحترم ، وأحبب الناس يحبك الناس ، ولا تبالغ فى أحاديثك .
ومهما كانت خبرتك بالكتب ، وكنت متعمقاً فى التعاليم ، فاشكر ربك دون انقطاع يرض عنك دائماً ... »

واستمر پتاح حوتپ يدعو ولده إلى تهذيب نفسه ، فأوصاه أن يجنبها الكبر والتعالى ، والجشع والنهم ، والحقد ورغبة الانتقام ، وأوصاه أن يحملها واجباتها الضرورية ، وأن يتكفل بتأسيس داره ، ونفقات عياله ، وكماليات زوجته . ولكنه حدثه فى مقابل ذلك كله بحديث آخر لين ، دعاه فيه إلى سبيل اليسر والبساطة والتوسط ، وقال له :

« ساير نفسك ما حييت ، ولكن لا تتجاوز العرف . وإياك أن تبتر ساعة المتعة ، فالنفس تأبى أن يفسد وقت متعتها . ولا تستنفد من شئون اليوم أكثر مما يعول دارك . وعندما يواتيك الثراء ينبغى أن يستمتع القلب ، فلن يجدى الثراء إذا أهمل القلب ! »

وقال له وهو يعظه أن يواجه ماينزل به من أمور الدنيا بنفس متفائلة :

« كن سمح الوجه ما دمت حيا ، فإن ما يخرج من صومعة الغلال لن يعود فيدخلها » .

وظل التوسط بين الجد واللهو محموداً بين المصريين ، ووصف به أحدهم نفسه ، فقال : « تعودت أن أخصص اليوم لما يستحقه ، لا أضيع صدر النهار ، ولا أفسد ساعة المتعة ! »

° ° °

وعلى نحو ما قدّر الآباء الحكماء أن أحوال النفس تتطلب تهذيباً معقولاً يلزمها التوسط ، قدّروا كذلك أن مطالب البدن تتطلب تهذيبا مماثلاً يلزمها القناعة . واستطاع بعضهم أن يربط بين هذا التهذيب الأخير وبين عزة النفس وكرامة الفرد فى مجتمعه . فكان من قول پتاح حوتپ وهو يعظ ولده ألا يخضع لمطالب بدنه ، وأن يكرم نفسه ويكرم من حوله :

« إذا طعم بدنك والتفت وجهك إلى جيرانك (أى أكرمتهم) ، أطراك الناس من حيث لا تدرى . أما إذا ضل الفؤاد وأطاع جسده ، فإنه يكون قد أحل صغاره محل حبه ، وتعس عقل صاحبه وساء وجهه بما جرته عليه نفسه .

ولقد عزت نفوس أتباع الرب ، فالقلب إنما يشعر بالدفء من فضل الرب وحده . ومن أطاع بدنه كان عدو نفسه ! »

وقال وهو يؤدبه بآداب المائدة وآداب الضيافة :

« إذا كنت بين قوم جلوس فى ضيافة من هو أرق منك ، فتقبل ما يقربه إليك ويضعه أمام أنفك . لا تتطلع إلى ما أمامه وتطلع إلى ما أمامك . ولا تتفرس فيه بنظرات متتالية ، فالنفس تأبى أن يتفرس الناس فيها » .

وأراد الوزير كايرسو (؟) أن يؤدب أبناءه بآداب القناعة ، فقال :

« إن قدحاً من المـــاء يروى غلة الظامىء ، وملء الفم من حشائش الأرض يقيم أود القلب . ورب حسنة تقوم مقام الخير كله ، ونزر يسير يغنى عن الكثير كله ...

وقال لولده الأكبر :

« إذا جالست قوماً فتعفف عن الطعام ولو اشتهيته ، فإنها برهة قصيرة تقهر النفس فيها ...

وقد خسىء من شره بجوفه ...

فإذا جالست نهماً فكل عندما تنتهى شهيته ... وإذا شربت مع سكير فشاركه حين يبلغ كفايته ...

فالمرء إذا برىء من ملامة الطعام ، لن تسوءه كلمة ! »

وقال خيتى بن دواوف لولده وهو يعظه ألا يتجاوز حدّ القناعة فى طعامه وشرابه :

« إذا طعمت بثلاث كعكات وشربت قدحين من الجعة ، ولم تقنع معدتك ، فقاومها ، ما دام غيرك يكتفى بالمقدار نفسه » .

وقال آنى لولده : « لا تجبر نفسك على أن تشرب زق جعة ، فإنك إذا شربته عجزت عن البيان وتكلمت لغواً لا تدرك معناه ، وإذا سقطت وتهشمت أعضاؤك لن تجد من يمد يده إليك . وربما وقف رفاقك فى الشراب وقالوا بعداً لهذا العربيد . وإذا التمسك رجل ليسائلك وجدك ملقى على الأرض أشبه بطفل غرير ! »

وأراد أن يصرفه عن النهم فى الطعـــام إلى لذة الإحسان فقال :

« لا تأكل طعاماً وغيرك واقف دون أن تحث الخطى إليه وتمد يدك بالطعام إليه ، ولسوف يعرف لك ذلك إلى أبد الآبدين » .

وتحسّر مصرى عجوز من أهل القرن الثالث والعشرين ق . م على عهد قديم ، كان الرجل فيه يؤثر صديقه على نفسه ، ويقدم إليه ما يقدمه هو إليه ، ثم يقول : هذا أفضل لك منى لى !

° ° °

ونبّهت التعاليم المصرية أربابّ المناصب إلى نوعين من التواضع والسماحة ، تواضع وسماحة مع الرؤساء والسادة ، وتواضع وسماحة مع المرءوسين والأتباع . وفيما بين هاتين الخلّتين حاول أصحاب التعاليم أن يكفلوا لأبنائهم الموظفين نصيباً من التوازن المحمود بين خبايا نفوسهم وبين تصرفاتهم . واستطاع پتاح حوتپ أن يبدأ هذه الدعوة ، وأن يخصص لها طائفة كبيرة من نصائحه ، لولا أنه لم يستطع أن يربط بين كل نصيحة منها وأخرى برباط صريح مباشر ، وترك لمن يدرسونها أن يتلمسوا الروابط بأنفسهم بين الواحدة منها والأخرى .

فقد أراد ، على سبيل المثال ، أن يوجه ولده إلى ثلاث خصال يتأدب بها حين فقره وحين غناه ، ويتعامل بها مع رئيسه ومع معارفه ومع قرارة نفسه ، على حد سواء . وهى : ألا يتنكر لرئيسه العصامى أو يستكبْر عليه غنـــاه ، ولا يتنكر لأهل قريته الأقدمين أو يستكبْر على نفسه غناه . وأن يتجنب الحقد والتواكل . وأن يؤمن بمعبود يستطيع أن يهب ويمنع ويرفع ويخفض . وضمّن هذه الخصال الثلاث



مقدمة تعاليم أمنموبي ، يتحدث فيها صاحبها عن أغراضه منها ، وهي أن تكون هادياً لقارئها إلى السعادة ، ومرشداً إلى قواعد مخالطة الخلصاء والكبراء ، وتقاليد أهل البلاط ، ومعرفة الرد شفاهة وكتابة على كل من يحادثه ويراسله ، فضلا عن راحة ضميره وحسن سمعته بين الأقارب والأغراب .

فى نصيحتين متباعدتين ، افترض فى إحداهما أن ولده سيكون رقيق الحال فى فترة من حياته ، وافترض فى الثانية أنه سيكون ميسور الحال فى فترة أخرى من حياته ، وقال له فى الأولى :

« إذا افتقرت وتبعت رجلا ناجحاً صلحت أحواله لدى الرب ، وكنت تعرف بساطة نشأته ، فلا تتعال عليه لما تعرفه عنه من قبل ، بل احترمه بما آل إليه أمره . فإن الحظوظ لا تتأتى من تلقاء نفسها ، وإنما هي عادة الأرباب مع من أحبوه . وكلما اتسعت خطا المرء حققت له اضيبة . والرب وحده يقدر الفلاح » .

ثم أكد الخصال نفسها فى نصيحته الأخرى ، وقال :

« إذا ارتقيت بعد صغر شأنك ، وحزت ثراء بعد عوز قديم فى قرية تعرفها ، فلا تتنكر لما حدث لك من قبل ، ولا تتكل على ثرائك الذى تأتى لك من هبات الرب . ولا تتخلف عن غيرك ممن أوتوا حظا ما أوتيت » .

ونهج أديب من عصر الرعامسة نهج هذه النصيحة الأخيرة ، فقال لقارئه : « إذا أثريت وتهيأت لك المقدرة ، وتعهدك الرب بفضله ، فلا تكن جهولا إزاء قوم تعرفهم ، واحترم الجميع » .

ثم أراد پتاح حوتپ أن يؤدب ولده بآداب مجالسة الكبار ، فأوصاه إذا حضر ضيافة من هو أرقى منه ، أن يرخى طرفه حتى يخاطبه ، ولا يحادثه حتى يفرغ هو من حديثه إليه . وأن يجعل حديثه إليه

مقبولا ، وأن يضحك بعد أن يضحك هو . معللا ذلك كله بأن الإنسان لا يعلم ما يثقل على قلب غـيره ، وأن التأدب مع العظيم يلائمه ويُخيبت شرته ويرضى نفسيته ، ويدفعه إلى البذل عن نفس راضية . وهنا لم تبرأ حكمة الحكيم المصرى من نقائص تؤخذ عليها ، اهتم الحكيم فيها بالنفع المادى الذى يعود على المتأدب من أدبه ، دون سمو الخلق وحده . غير أن بعض هذه النقائص يمكن أن يغتفر إذا قرأنا لصاحبها نصيحة أخرى دعا ولده فيها إلى التزام نفس الروح المتأدبة المتواضعة التى تراعى إرضاء الجليس . مع من أتاه شاكياً يتظلم إليه ويرجو معونته ، وقال فيها :

« ترفق حين تستمع إلى حديث الشاكى ، ولا تنهره حتى يفضى بما فى جوفه ، ويحكى ما جاء من أجله . فالمتظلم يحب أن يؤمن السامع على قوله حتى ينهى ظلامته . والمهموم يفضل أن يواسيه السامع عن أن يقضى له حاجته . ومن شأن حسن الاستماع أن يريح الفؤاد ! »

ووجد التخلق بهذه الخلة الأخيرة أنصاراً من كرام المصريين ، وصف أحدهم نفسه فقال : « كنت البلسم الشافى لمن أتانى متظلماً » . وحكى آخر عن مسلكه خلال حياته ، فقال : « لم أكن رئيساً فظا ، وكنت أحب أن أطيب قلب المواطن الضعيف حتى يحكى متاعبه ويفضى بما فى جوفه . أنصت إلى حديثه ، وأمحو أساه » .

أما النقائص التى لا تكاد تغتفر لحكماء مصر القديمة ، ولاتزال رواسبها عالقة ببعض جوانب المجتمع المعاصر ، فهى أن الكثيرين منهم كانوا يصرون على أن يربطوا مصائر أبنائهم بخدمة الحكومة والبلاط ، ويصورون لهم مناصب الدولة على أنها أمان من الفقر وخير مايرتجيه المرء من دنياه . وترتب على إصرارهم هذا أن حتموا على المرءوس طاعة رئيسه وإكباره ، وأجازوا له أن يداهنه ، ويتغاضى عن شرته ، ويغض الطرف عن بعض سـوءاته فى سبيل هدوء باله واستقرار أحواله ، وذلك حتى كادت فضيلة التواضع والسماحة التى دعوا إليها تبدو إزاء الرؤساء كأنها سوأة الضعة والنفاق !

غير أنه للغريب أن الكتاب المصريين لم يعدموا فى ذات نفوسهم ما يبررون به وجوب طاعة الرئيس والتفانى فى خدمته ، واستمدوا تبريراتهم من تقاليدهم الاجتماعية وأوضاعهم السياسية ، وإن لم تكن هذه التبريرات مما يستسيغه الفكر الحديث المعاصر فى سهولة. فقد تقبلوا إكبار المرؤوس لرئيسه على أنه جانب من احترام الصغار لكبار السن عامة ، وقال آنى فى ذلك لولده : « لا تجلس وغيرك واقف ، سواء كان يكبرك سنا ، أو كان متقدماً عليك فى وظيفته » . واستمر المربون المصريون يستحسنون من الناشئين عدم حضور مجالس الكبار ، وعدم إبداء الرأى أمامهم ، وبمعنى آخر عدم معارضتهم فيما يرتأون ، واستمروا يأمرونهم بالتغاضى عن إساءات كبار السن والصفح عنها ، وقال أمنموبى فى ذلك لولده :

« لا تسب من يكبرك سنا ، فإنه قد شاهد الإله رع من قبلك ... دعه يضربك إن شاء ويدك فى خاصرتك . ودعه يسبك إن شاء وأنت صامت ... »

ولم يكن الكتاب أصحاب التعاليم يرجون للرؤساء أهل المناصب معاملة تختلف عن هذه المعاملة فى شىء كثير !

وكان الرئيس الأعلى للحكومة والبلاد فرعوناً مقدساً يرتد نسبه إلى الأرباب . ولم يكن من ضير من الناحية الشكلية أو الرسمية فى إسناد النفع والضر إليه ، ولا ذلة فى العمل على القربى منه والتماس الفضل فى ساحته . وكان الرؤساء فى الحكومة ممثلين له ، كلاً فى ناحيته وتخصصه ، يصف بعضهم نفسه بأنه لسان الفرعون وعينه وقلبه . وتبعاً لذلك لم يكن من بأس فى عرف الكتاب المصريين فى أن يعتبر المرءوس رضا الرؤساء من رضا من يمثلونه ، وفضلهم من فضله . وخضع بتاح حوتپ لهذا التبرير فى أسوأ نصائحه وأكثرها نفعية ، فقال لولده : « إحن ظهرك لرؤسائك والمشرفين عليك من قصر الفرعون ... » !

غير أنه يمكن تلمس الاتزان مرة أخرى فى تعاليم المصريين عما ينبغى أن تصير إليه أمور الرؤساء والمرؤوسين. فتعاليم بتاح حوتپ التى أجازت لولدها أن يحنى ظهره لرؤسائه من قصر الفرعون، لم تشأ أن تصرفه إلى التماس الخير منهم وحدهم، وإنما التمست له كذلك من جانب الدين ما يكفل له توازنه النفسانى والسلوكى فى عمله. والتمست له من كفايته الفردية ما يغنيه عن تملق الرؤساء وذل الرجاء، فقال صاحبها لولده:

« الرجل من قال اكتسبت بعملى ...
وليس الرجل من قال أتمنى لنفسى!
وقد يقول إنسان لسوف أشبع هنا، فإذا هو فى غده محروم من خيرات الكبار ...
ويقول لسوف أغنى هناك، ثم ينتهى إلى أن يترك ثراءه لمن لا يعلمه!
ذلك أنه ما تحقق تدبير للخلق، وأن ما أراده الرب يتحقق.
فإذا عزمت أن تحيا بالقناعة، أتاك ما قدره لك الأرباب بأكمله ... »

وقال: « الرزق وفق إرادة الرب، والجهول هو من يعترض على إرادته ».

ونبهت التعاليم أبناءها أهل المناصب إلى تحرى العدالة فى سياستهم للناس أجمعين، وكان تحرى العدالة يرضى الفرعون، من الناحية الشكلية على أقل تقدير، ويهيئ القربى من رحابه. وكان الموظف الكفء إذا شاء أن يفخر بمسلكه وعدالته قال: « أرضيت ضمير الفرعون بأداء العدالة »، أو قال: « اكتسبت ثناء يفوق نصيب أسلافى نظراً لما أقمته من عدالة الفرعون ». غير أن تعاليم المصريين حرصت إلى جانب ذلك على أن تنبه أبناءها إلى أن العدالة التى دعتهم إليها، هى من وضع الرب وليست من وضع الخلق، وأن تطبيقها يرضى الرب قبل أن يرضى الخلق، وأنها واجبة الأداء على كل حال، وأن فضلها يعود على صاحبها قبل غيره.

وقال بتاح حوتپ فى ذلك لولده:

« إذا أصبحت مديراً، تصرف أمور الجماهير، فالتمس لنفسك كل كمال، حتى يظل تصرفك بغير نقيصة فيه ...
فالعدالة خير وأثرها باق، ولم تبدل منذ عهد بارئها، ومن تعدى قوانينها يجازى.
وإنما يعزب عن الظالم أنها طريق سوى حتى أمام الجاهل، وأن الجور يبطش بالخيرات، وأنه لا يستقر على حال.
ويقول الإنسان لسوف أتصيد لنفسى، ولا يقول أكتسب بعملى..
وعلى الرغم من ذلك، فقوة العدالة هى الباقية، وبوسع صاحبها أن يقول إنها كانت تراث أبى ... ».

وقريب من هذا النحو المتزن سارت تعاليم الحكيم أمنموپى فى القرن العاشر أو التاسع ق. م. فدعت إلى احترام الرئيس وملاينته والبعد عن مجابهته بما يسوؤه، ولكنها نبهت إلى جانب ذلك إلى ربٍّ يهب للإنسان حاجاته فى الحياة، ويجعله آمنا من كل خوف إذا دعاه، ويظل المؤمن فى يده فى سلام. وقالت فى ذلك لولدها:

« كن ثابتاً أمام غيرك من الناس، فالإنسان فى مأمن فى يد الرب، والرب يمقت من يزور فى الكلام وكبر مقتاً عنده النفاق ».

واعتبرت ربها ذاك واهباً للعدالة، ومن لا يتحرى عدالته يفسد تدبيره فى دنياه، وقالت:

« لا تخصص عنايتك لمن اكتسى بثوب قشيب، وتقبله فى الأسمال.
ولا تتقبل رشوة من صاحب نفوذ، أو تظلم قصير اليد من أجله.
فالعدل هبة غالية من الرب يهبها لمن يشاء! »

وأكدت هى الأخرى أن مايقوله الناس شيئاً، وما يفعله الرب شيئاً آخر. وفرضت على ولدها أن يربأ بنفسه عن الطمع فيما يمتلكه مرءوسه، وخوفته سوء العقبى، ثم عقبت على ذلك بقولها: « فحتى إذا برئت أمام رئيسك، ستكون محتقراً من مرءوسيك ». أى أنها لم تجعل خشية الرؤساء هى الموجهة وحدها إلى اجتناب الزلل وتحرى الصواب، وإنما ضمت إليها كذلك اعتبار المرء لذاته وكرامته بين مرءوسيه وأتباعه.

ثم قالت لولدها فى ختام نصائحها:

« إن الإله يحب إسعاد الفقير، أكثر مما يحب تعظيم النبيل! »

* * *

ويتبقى لأدب النصيحة فى مصر القديمة خاصيته الثانية، وهى خاصية الإقناع بصواب ما أراده لأهله من خلق وسلوك، وهذه يتناولها حديث آخر ...

انتصار رشيد

بقلم الأستاذ السيد فرج

خاض أهل رشيد معركة الدفاع عن الوطن ضد الاستعمار ، فحاربوا الإنجليز من شارع إلى شارع ، وفى بيت إثر بيت ، قبل معركة ستالينجراد بزمان بعيد .. وانتصر الشعب ، وحمل الاستعمار عصاه على كاهله ورحل .

فى شهر مارس ١٨٠٧ أقبل الاستعمار الإنجليزى بأساطيله وخيله ورَجْله لغزو مصر واحتلالها ، بناء على خطة موضوعة ومع سبق الإصرار . وكانت مصر قد تخلصت قبل ذلك بفترة وجيزة من الاستعمار الفرنسى الذى قاده نابليون بونابرت ليحقق حلمه فى السيطرة على الشرق . ولهذا ظلت إنجلترا ترتقب الفرصة ، وتمدُّ الشباك حتى التقطت إشارة من أحد طرفى النزاع الدائر فى ذلك الحين حول كرسى الحكم بين المماليك ومحمد على .

وقد ذكر الجبرتى أن ورودهم — أى الإنجليز — كان « مساعدة ومعاونة للألفى على أخصامه باستدعائه لهم واستنجاده بهم . وسبب تأخيرهم فى المجىء لما كان بينهم وبين العثمانى (يقصد السلطان) من الصلح ، فلما وقعت النفرة بينهم انتهزوا الفرصة وأرسلوا هذه الطائفة (أى الحملة) ، وكان الألفى ينتظر حضورهم بالبحيرة فلما طال عليه الانتظار وضاقت عليه البحيرة ، ارتحل بجيوشه مقبلا . وقضى الله بموته بإقليم الجيزة . وحضر الإنجليز بعد ذلك إلى الاسكندرية فوجدوه قد مات فلم يسعهم إلا الرجوع فأرسلوا إلى الأمراء القبليين (أى المماليك فى الصعيد) يستدعونهم ليكونوا مساعدين لهم على عدوهم ، ويقولون إنما جئنا إلى بلادكم باستدعاء الألفى لمساعدته ومعاونته » .

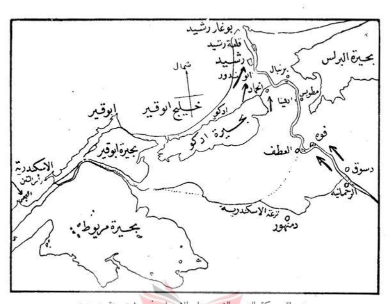
وكانت الحملة الإنجليزية مكونة من ستة آلاف مقاتل بقيادة الجنرال « فريزر » — وهذا الرقم لا يصلح لحملة ترمى إلى إخضاع مصر . فقد كانت حملة بونابرت مؤلفة من ٣٦ ألف جندى — *وهذا ما يثبت* اعتماد الإنجليز على المتآمرين . وإضمارهم سياسة التفرقة والوقيعة .

واتجهت خطة « فريزر » إلى أن يجتذب المماليك للزحف من الصعيد إلى القاهرة ريثما تتمّ لقواته السيطرة على الثغور ، ثم يقود الطرف الآخر من الكماشة إلى العاصمة .

واعتزم البدء برشيد . فأرسل إليها ألفى مقاتل تحت إمرة الجنرال « ويكوب » الذى بدأ عملياته فى ٢٩ مارس ١٨٠٧ فبهب الطريق إليها فى يومين ، ثم أخذ يتأهب لإحراز أول انتصار ليدخل المدينة فى اليوم الأخير من شهر مارس .

وكانت حامية رشيد لا تزيد على سبعمائة جندى ، لكن حاكم المدينة — على بك السلانكلى — كان رجلا شجاعاً أميناً لم تنفع معه الرشوة والغواية وقد لمس من أهل رشيد حماساً بالغاً . واستعداداً ثورياً وتصميماً على صد الاحتلال . فأيقن بذلك أن مأساة الاسكندرية — التى سلّمها حاكمها الخائن أمين أغا — لن تتكرر . وبدأ استعداداته بإبعاد المراكب الراسية فى رشيد إلى الشاطئ الشرقى حتى يصبح جنوده والعدو أمامهم والبحر وراءهم ، فلا يبقى غير القتال إلى النهاية ، كما فعل من قبل طارق بن زياد .

وطرق الإنجليز أبواب رشيد فلم يستجب إليهم أحد ، فتقدمت القوات دون أن تجد مقاومة أو تلقى حرباً . *فقد كانت الخطة التى وضعتها* القيادة فى رشيد ونفّذها الشعب هى : أن تعتصم القوات والأهالى فى الأبنية والمنازل حتى يدخل الإنجليز المدينة . وفجأة أعطيت إشارة الإنذار . وهبت البلاد جيشاً وشعباً تغرس أظفارها فى الغاصب ، وتدفع عن عرينها فى



خريطة معركة النصر الشعبى على الاستعمار فى رشيد سنة ١٨٠٧

* نزول القوات الإنجليزية فى شاطىء العجمى .
* هجوم الإنجليز على رشيد وأبو مندور والحماد
* تقدم الإمدادات المصرية على ضفتى النيل إلى برنبال والحماد

إباء ، وتبذل التضحية عن طيب خاطر ، فكانت المفاجأة كاملة ، والفوز الشعبي باهراً .

وقد جاء فى رواية الجبرتى لهذه الحادثة الضخمة — التى قررت مصير العدوان ، وقضت على آمال المستعمرين الغزاة — أن أهل البلدة — رشيد — ومن معهم من العساكر « كانوا متنبهين ومستعدين فى الأزقة والعطف وطيقان البيوت . فلما حصلوا بداخل البلدة ضربوا عليها من كل ناحية ، وألقوا ما بأيديهم من الأسلحة ، وطلبوا الأمان فلم يلتفتوا إلى ذلك ، وقبضوا عليهم ، وذبحوا منهم جملة كثيرة ، وأسروا الباقين ، وفرت طائفة منهم » .

والحق يقال : إن أهل رشيد بدءوا حرب الشوارع قبل أهل ستالينجراد بقرن ونصف قرن من الزمان . وفعلوا فى عام ١٨٠٨ ما أوصى به قادة الحرب الحديثة الذين أعدُّوا عدَّتهم للحرب الأممية وجيش التحرير الوطنى وعمليات الفدائيين .

ولقد صمم الشعب على ملاقاة الطاغية ، وعلى تحرير وطنهم الصغير من الاستعمار الزاحف ، فلم ينتظروا مدداً من محمد على الذى لم يكن يشغله غير الوصول إلى كرسى الحكم بأية وسيلة ، ولم يأملوا فى الجيش الخليط الذى انطوى على النفعية والفوضى ، ولم يكن جيشاً وطنياً مخلصاً ، بل إنهم قبلوا المعركة فوراً ، وبما فى أيديهم من أسلحة بدائية . فانتصرت الروح الوطنية ، وانتصر جيش الشعب ، وذاقت مصر كلها كأس الانتصار العسكرى العذب ، واهتزت البلاد طرباً بهذا الكسب الوطنى ، وأقامت الاحتفالات الباهرة كما جاء فى يوميات الجبرتى :

« أشيع وصول رؤوس القتلى ومن معهم من الأسرى إلى بولاق ، فهرع الناس إلى الذهاب للفرجة ، ووصل الكثير منهم إلى ساحل بولاق ، وركب أيضاً كبار العسكر ومعهم طوائفهم لملاقاتهم فطلعوا

بهم إلى البر وصحبتهم جماعة العساكر المتسفرين معهم ، فأتوا بهم من خارج مصر ، ودخلوا من باب النصر ، وشقوا بهم من وسط المدينة وفيهم فسيال (ضابط) كبير ، وآخر كبير فى السن ، وهما راكبان على حمارين ، والبقية مشاة فى وسط العسكر ، ورؤوس القتلى معهم على نبابيت وعدتها أربعة عشر رأساً وثلاثة عشر أسيراً وفيهم جرحى » .

وقد تجلت الروح الوطنية فى هذه الفترة الحرجة . وكان انتصار رشيد بمثابة الشعلة التى أوقدت حماس البلاد ، وألهبت روح الجهاد ، فارتفعت معنويات الشعب ، واتفقت الكلمة على دحر الاستعمار . واستهان الناس بما كان للإنجليز من هيبة ودعاية ، وفى ذلك يقول الجبرتى :

« إن أهل البلاد قويت همتهم ، وتأهبوا للبروز والمحاربة ، واشتروا الأسلحة ونادوا على بعضهم بالجهاد ، وكثر المتطوعون ، ونصبوا لهم بيارق وأعلاماً » .

وأخيراً تهالكت العضلات الكبيرة ، وفترت العقول الصغيرة أمام المقاومة الشعبية فى رشيد . وكتب الجنرال ستيوارت إلى قائده « فريزر » يقول : « إن ما أنبأتمونى به من قرب حضور المماليك جعلنى أتريث فى الهجوم على رشيد . لقد ألحقنا بالمدينة أضراراً كبيرة ، وقد بلغ ما أطلقناه عليها من المدافع البعيدة المرمى وحدها ٣٠٠ قنبلة ، على أنه تبين لنا أن الأعداء لا يكترثون بالمصائب التى تنزل عليهم ، ونظراً لسعة خطوطهم الدفاعية وطبيعة مواقعهم لم أر من الحكمة أن أتعجل باقتحام المدينة فى انتظار الإمدادات » .

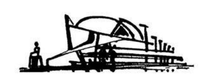
وعلى الرغم من الهزيمة الماحقة التى حلت بالإنجليز ، فقد حاولوا أن يعيدوا الكرة ارتكاناً على الدهاء والحيلة والمفاجأة . ففى ٣ من أبريل من تلك السنة زحف الجنرال ستيوارت على رأس أربعة آلاف مقاتل بفكرة حصار رشيد ، ثم تضييق الحصار شيئاً فشيئاً حتى « تنكسر البندقية » ، ولكنها كانت بندقية صعبة الكسر رغم ما بذله الإنجليز من ضغط عليها حتى أعيتهم الحيلة وأضنتهم المحاولة .

وجاءت الإمدادات ، ولكن بعد الهزيمة ، وأخذ القائد الجديد الكولونيل « ماك لود » يعد العدة للانسحاب ، ولكن هجوم القوات المصرية لم يجعله يرتد فى أمان ، فتفرق شمل قواته ، وأصابتها هزيمة مريرة أفقدتها ٤٨٠ جندياً بينهم عدد من القواد . وقال الجبرتى : إن الإنجليز : « انجلوا عن متاريس رشيد وأبى مندور والحماد ، ولم يزل المقاتلون من أهل القرى خلفهم حتى توسطوا البرية وغنموا جبخاناتهم وأسلحتهم ومدافعهم .. »

وتراجع الإنجليز فى اتجاه الاسكندرية يتعقبهم الأهالى على طول الطريق . وبدا لكل ذى عينين ضياع الحملة التى جاءت لإخضاع مصر ، فأسرع قائدها يطلب الصلح ، وكان البند الأول من بنود الجلاء الأول :

« توقف فوراً الأعمال العدائية من الجانبين ، وتجلو القوات البريطانية عن الاسكندرية فى مدى عشرة أيام من التوقيع على هذه المعاهدة ، وتنسحب من جميع القلاع والاستحكامات والمنشآت » .

وحمل الاستعمار عصاه على كاهله ورحل .



قصة البصمات

بقلم المقدم حسين محمد على

« أيحسبُ الإنسانُ أنْ لن نجمعَ عظامه ، بَلَى قادرين على أن نسوِّيَ بنَانه » .

(صدق الله العظيم)

ما زالت القاهرة تذكر بالفزع سلسلة الجرائم المروعة التى ارتكبتها عصابة الطلبة التى أطلقت الصحافة عليها « عصابة المشافعة الحمراء » .

جرائم بشعـــة اتسمت بالقسوة والعنف والدماء ذهبت ضحيتها أرواح بريئة :

الموسيقى الإيطالى العجوز الذى كان يقيم وحده فى شقة بعابدين . السيد ثن . ى . والدة الضابط التى كانت تقيم مع نجلها فى روض الفرج .

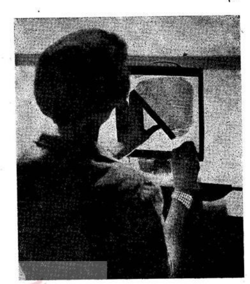
وجرائم سطو وسرقة .

ولقد كان مقدَّراً أن تظل القاهرة ترزح تحت وطأة شبح هذه العصبة الآثمة ردحاً من الزمن ، لولا أثرٌ لا يرى بالعين المجردة تركه أحد القتلة على طبق زجاجى بمسكن السيدة ن . ى عثر عليه المحققون بجوار جثتها . . هذا الأثر هو الخيط الذى توصل عن طريقه الباحثون إلى القتلة المجرمين ، وهو الذى اعتمدت عليه العدالة فى حكمها عليهم .

فما هذا الأثر ؟ وما قصة أفتك سلاح يشهره المجتمع فى وجه الجريمة والمجرمين ؟

● أنظر إلى طرف إصبعك

إذا نظرت إلى طرف إصبعك أو راحة يدك وباطن القدم وجدتها مكسوة بخطوط عديدة تكوّن أشكالا مختلفة ومتباينة لا حصر لها ولا عدد . ويقال إن هذه الخطوط تبدأ فى التكوين عند الجنين وهو فى بطن أمه ، فى الشهر السادس من الحمل ، وتبقى حافظة شكلها واتجاهاتها من وقت تكوينها حتى بعد الوفاة . وكل ما يطرأ عليها أنها تنمو وتكبر ويتباعد بعضها عن بعض تبعاً لنمو الجسم حتى يبلغ ٢١ سنة وهى السن التى يقف فيها نمو جسم الإنسان ، ولكن عدد الخطوط وتفرعها والتقائها وانقطاعها لا يتغير مطلقاً . وتتميز البصمة أيضاً — إلى جانب احتفاظها بشكلها من المهد إلى اللحد — بأنها غير قابلة للتغيير مهما طرأ على الجسم من حروق أو جروح أو أمراض جلدية مما ينتاب الأجزاء التى تحوى هذه الخطوط ، لأن الأنسجة إذا عادت إلى حالتها الأولى ، عادت معها هذه الخطوط إلى ما كانت عليه من قبل من حيث الشكل والاتجاه والعدد ، ولكن بعض الحرف قد تحدث تأثيراً على هذه الخطوط فتجعل من الصعب تمييز أشكالها كما فى حالات الأشخاص الذين يعملون فى البناء والكوائين والغسالين والصيادين ، ولكن هذه المؤثرات دقيقة وتزول بزوال أسبابها وراحة الجلد مدة من الزمن ، فتعود الخطوط إلى حالتها الأولى . أما إذا كانت الجروح أو الحروق شديدة بحيث تؤثر على الأنسجة إلى مسافة عميقة فإنها تترك أثراً دائماً قد تمحى به هذه الخطوط محواً تاماً .



البصمة مكبرة فى الجهاز أثناء عملية المضاهاة

وقد قام الدكتور « إدمون لوكارد » قديماً فى فرنسا بتجارب ، إذ أحدث فى أطراف الأصابع حروقاً خفيفة بوساطة لمس المعادن الساخنة أو غمسها فى الزيت أو الماء المغلى ، فاتضح له أن الفقاعات التى تكونت نتيجة هذه الحروق ، قد احتفظت بالتفاصيل الدقيقة نفسها التى كانت موجودة على البشرة الأصلية حتى أصبح من المستحيل التفرقة بين البصمات المأخوذة قبل هذه الحروق أو بعدها ، بل قد استعادت البشرة الجديدة التى تكوّنت بعد اختفاء الفقاعات نفسها التفاصيل التى كانت بها من قبل .

وعلى هذا فالنواحى الثلاث للبصمة هى :

١ – ثباتها مدى الحياة .
٢ – عدم تغيرها .
٣ – عدم انطباقها فى شخصين مختلفين .

● تاريخ البصمات

كانت البصمات معروفة عند الصينيين واليابانيين منذ القرن السابع بعد الميلاد . وكان الرجل فى اليابان كى يطلق زوجته يجب عليه بناء على القانون الصادر فى سنة ٧٠٣ أن يقدم لزوجته مستنداً بأسباب الطلاق محرراً بخط الزوج ، وإن كان يجهل القراءة والكتابة ؛ وجب عليه التوقيع ببصمته عن هذا المستند ، وكانت مبررات الطلاق بموجب هذا القانون :

١ – عدم الطاعة . ٢ – فساد الأخلاق . ٣ – الغـيرة .
٤ – الثرثرة . ٥ – السرقة . ٦ – مرض البرص .
٧ – كونها عاقراً .

لكن ليست لدينا معلومات عن استعمال هذه البصمات فى أغراض تحقيق الشخصية .

أما التاريخ الحديث فيرجع إلى عام ١٨٥٨ . وكان السير « وليم هرشيل » حاكماً لإحدى مقاطعات البنغال فى الهند وقد عرض مناقصة لإصلاح بعض الطرق ، فتقدم أحد المقاولين ويدعى « راجيار كونى » لهذه العملية وحرّر تعهداً بذلك ، فطلب منه « هرشيل » أن يطبع كفّه على التعهد . ولم يكن غرضه إلا تحذير « كونى » من محاولته إنكار توقيعه . وقام « هرشيل » بطبع كفه أيضاً على ظهر التعاقد ، وعلى سبيل اللهو أخذ يقارن بين كف « كونى » وكفه ويميز الفروق بينهما فسرّته النتيجة . ومن هذا التاريخ فُرض على أهالى المقاطعة ضرورة وضع بصماتهم على كل عقد يحررونه .

وفى عام ١٨٧٧ أرسل « هرشيل » تقريراً شبه رسمى إلى مدير عام السجون يطلب فيه التصريح له باستعمال الطريقة التى يتبعها منذ زمن بعيد مع المسجونين .

وجاء بعده السير « فرانسيس جالتون » وكان من نتيجة أبحاثه ، أن البرلمان البريطانى ألف لجنـة لبحث هذه النظرية ، وسمعت اللجنة أقوال «جالتون» ووضعت تقريرها فى الثانى عشر من فبراير سنة ١٨٩٤ وأوصت بضرورة وضع البصمات على الفيش الخاص بالمتهمين ، ولم يكن يحتوى حتى هذا العهد إلا على


بصمة من النوع المركب

المقاسات الجسدية والعلامات البدنية المميزة والصورة الفوتوغرافية .

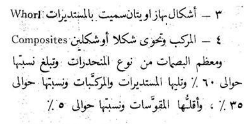
ثم جاءت بعد ذلك أبحاث السير (إدوارد هنرى) وكان زميلا للسير « وليم هرشيل » فى الهند ، وحلّ محله فى وظيفته ، ولهذا كان ملماً إلماماً تاماً بفن البصمات . وعند عودته إلى إنجلترا وضع طريقة « التقاسيم » التى سميت باسمه ، وقدّمها فى عام ١٨٩٩ إلى مؤتمر « الجمعية الإنجليزية لتقدم العلوم » المنعقد فى مدينة دوفر ، وتوفى السير إدوار هنرى فى فبراير سنة ١٩٣١ بعد أن أدّى لبلاده ، بل للعالم أجمع ، أجلّ الخدمات .

● أنواع البصمات

اتخذ العلماء المشتغلون بالأبحاث الجنائية الزوايا ومواضعها أساساً للتقسيم ، فقسموا البصمات إلى الأنواع الأربعة الآتية :

١ — أشكال ليس بها زوايا مطلقاً وسميت بالمقوسات Archer

٢ — أشكال بها زاوية واحدة سميت بالمنحدرات . وهى إما منحدر يميناً وإما منحدر يساراً Loops


٣ — أشكال بها زاويتان سميت بالمستديرات Whorl

٤ — المركب وتحوى شكلا أو شكلين Composites

ومعظم البصمات من نوع المنحدرات وتبلغ نسبتها حوالى ٦٠ ٪ وتليها المستديرات والمركّبات ونسبتها حوالى ٣٥ ٪ ، وأقلّها المقوّسات ونسبتها حوالى ٥ ٪

● التشويه المتعمد للبصمات

هذا التشويه لم يعد نادر الحدوث ، وهى وسيلة يعتقد بعض المجرمين أنها تبعد عنهم شبح هذا السيف المصلت على رؤوسهم . وقد أصبح فعلا محل اهتمام خبراء تحقيق الشخصية من ناحية البحث العلمى . والحقيقة الخافية على المجرمين أن هذا التشويه لايحول دون تحقيق شخصياتهم بل بالعكس قد يكون بمثابة علاقة فريدة مميزة .


بصمة من النوع المنحدر يميناً



بصمة من النوع المنحدر شمالا

ومن أمثلة التشويه الكامل لبصمات الأصابع ما أحدثه روبرت جيمس . وكان قد اعتقل فى تكساس فى ٣٠ من اكتوبر سنة ١٩٤١ ، وعندما أخذت بصماته تبين أن المناطق التى بها أشكالها قد أزيلت بشرتها ، ولما استجوب قرر أنه أجرى عملية جراحية لإزالة بشرة أصابعه العشر واستبدل بها جلداً من إبطيه ،واعترف بشخصيته الحقيقية وبسوابقه . ولما طلبت الفيشات المحفوظة له بمكاتب تحقيق الشخصية قبل التشويه وفحصت ، أمكن من مقارنة النقط المميزة التى بقيت فى عقل الأصابع تحقيق شخصيته .

وإذا ما وضعنا فى اعتبارنا ما قاساه من آلام مبرحة ، والتكاليف الباهظة التى تحمّلها ، وصعوبة الحصول على جرّاح ما هو يقوم بها ، أدركنا على الفور أنه لم يحرز بسببها أى نجاح فى تنكره إذ أنه يمكن للخبير أن يعتمد على بصمات كانت محلاً للتشويه ، فالعملية فى حد ذاتها لم تمنع من تحقيق شخصيته .

● هل للوراثة أثر فى بصمات الأصابع ؟

فى عام ١٨٨٠ نشر الدكتور « فولڤار » مقالا فى مجلة «الطبيعة» قال فيه : إن أثر الوراثة فى هذه الناحية غير المحدودة يكون فى بعض الأحيان ملفتاً للنظر ، وذلك رغماً عن وجود حالات سلبية محضة لا دليل فيها على قرابة . وسرد مثلا كانت فيه بصمات أصابع اليد للأب والابن متشابهة ، ولكنه أضاف إلى ذلك أن هناك حالات أخرى غير ذلك لا تشابه فيما بينها فى بصمة الأب والابن .

وفى عام ١٨٧١ كتب السير « فرانسيس جالتون » : إن بصمات الأصابع متوارثة إلا أنه ليس لديه القدر الكافى من الأدلة والبراهين لإثبات صحة هذا القول . واستند فى هذا القول إلى بعض حالات وصلته بطريق المراسلة . وأضاف أنه لاحظ أنه إذا كان الإبهام فى إحدى اليدين من النوع الخيمى ، فإن الإبهام فى اليد الأخرى يكون ٩٠٪ من النوع نفسه ، وأن الحال بالمثل فى بصمات باقى الأصابع . واستنتج أن بصمات الأصابع تسير وفق نظام خاص وأنها تتأثر بالمؤثرات العضوية الفسيولوجية نفسها . وخرج من ذلك بأن البصمات لا بد وأن تكون متوارثة .

ورداً على هذا القول القاطع ، كتب الدكتور « أدمون لوكارد » يقول : إن هذا الاستنتاج فى الواقع أخطر من الوقائع التى جاءت مؤيدة له .

وعلى هذا تجاذبت آراء العلماء فى هذا الأمر حتى كان مؤتمر التاريخ الطبيعى الجنائى للإنسان الذى انعقد فى تورينو بإيطاليا عام ١٩٠٦ حينما تقرر « أنه بعد دراسة عميقة لخمسة أجيال فى عائلة واحدة اتضح أنه لا أثر للدراسة فى بصمات أصابع أفرادها .

● القوائم

وما دمنا فى حدود بحث أثر الوراثة فى بصمات الأصابع ، فمن المتفق عليه أن التوأمين المتماثلين من حيث الجنس يولدان عادة من بويضة واحدة ، ويشتركان فى العوامل الوراثية التى تجعل بصماتهما متماثلة . والمشاهد فعلا أن التوأمين اللذين هما من جنس واحد وبويضة واحدة ، تكون بصماتهما عادة من تقسيم واحد وشكل ظاهرى متماثل ، وإن كانتا لا تتطابقان من حيث النقط والعلامات المميزة .

● كيف ينتفع بالبصمات التى تؤخذ من محال الحوادث

من الضرورى أنه يجب أن يسبق ذلك بعض الخطوات :

الخطوة الأولى : البحث عن البصمات فى مكان الجريمة .

فالخطوط التى تكسو أطراف الأصابع وراحة اليد تختلف اختلافاً لا حدّ له حسب اختلاف الأشخاص . وهذه الأجزاء إذا لامست جسماً من الأجسام تركت عليه آثارها وهى أطراف الأصابع ، وذلك لأن بشرة الجلد مغطاة بطبقة دهنية خفيفة ناشئة من إفرازات العرق . ودلت التجارب على أنه من النادر جداً ألا يترك الجانى بطاقة زيارته فى مكان الجريمة ، إذ ليس من المعقول أن يلمس المجرم جسماً من الأجسام دون أن يترك أثره[١] عليه إلا إذا احتاط بلبس قفاز[٢] أو فطن إلى إزالة ما تركه من آثار بعد ارتكاب الجريمة .

(١) إفرازات العرق من الغدد أمر لا إرادى ، وهى تزيد فى حالات الاضطراب النفسى أو العصبى الذى يصاحب ارتكاب الجرائم .

(٢) الاستعانة بقفاز على مسرح الجريمة علاوة على أنه أمر لا يتوافر إلا فى الجرائم المدبرة ، لأن معظم المجرمين لا يقبلون عليه لأنه يقلل من حساسية أصابعهم فى الأمور التى تستدعى دقة واحتراساً مثل : فتح الخزائن ، أو اقتحام الشقق وسرقة السيارات ... الخ .

وفى البحث عن البصمات فى مكان الجريمة يجب دائماً اتباع طريقة منظمة : أى خطة معينة فى البحث عنها . إذ يجب أولا معرفة مكان دخول المجرم وخروجه وكيفية ذلك ، ثم تتبُّع خطواته خطوة خطوة ، وفحص جميع الأشياء التى يحتمل أن يكون قد لمسها أو نقلها من مكانها الأصلى ، وفحص الأشياء المتناثرة على الأرض من الزجاج أو الأوراق مع العناية التامة للاحتفاظ بها ، وتحاشى اختلاط بعضها ببعض ، أو إزالتها لأنها من أهم الأدلة المحسوسة .

من أجل ذلك يجب على من يُسْرَق منزله أو تقع جريمة فيه ، أن يتحاشى لمس أى شىء حتى يحضر خبراء تحقيق الشخصية لئلا يفسد ما قد يكون موجوداً من هذه البصمات .



بصمة من النوع المقوس



جهاز توضيح التقاسيم الفنية لبصمات الأصابع ومقارنتها

الخطوة الثانية : إظهار البصمات ورفعها .

والبصمات فى مكان الحادث إما أن تكون ظاهرة وإما خفية . والظاهرة هى التى يمكن أن يراها المحقق أو الخبير بالعين المجردة عند معاينة مكان الحادث دون مشقة . أما الآثار الخفية فهى التى لا يمكن أن تراها العين المجردة . وهى تنشأ من لمس هذه الأجزاء من جسم الإنسان لجسم مستو أملس : كالأشياء المصنوعة من الزجاج مثل : زجاج النوافذ والمرايا واللمبات الكهربائية والأوانى الزجاجية والموبيليا المصنوعة من الخشب الأملس والفخار الصينى والمعادن المصقولة : كالخزائن الحديدية وأكر الأبواب والأسلحة وهياكل السيارات والجلود والأشياء المصنوعة من السيليلويد : كالياقات وأكمام القمصان ، وكذا مصنوعات العاج أو الرخام وغيرها .

والبصمات الظاهرة لا تحتاج إلى إظهار ، بل تؤخذ صورتها الفوتوغرافية بحجمها الطبيعى لإمكان مقارنتها ، وتصور بآلة فوتوغرافية خاصة .

أما البصمات الخفية فيمكن إظهارها باستعمال بعض المواد الكيماوية على شكل مسحوق أو سائل . وهى تختلف باختلاف الجسم الذى عليه البصمة فإن كان لون الجسم الذى عليه البصمة فاتحاً فيستعمل لإظهار البصمة مسحوق لونه قاتم والعكس بالعكس . والبصمات على الزجاج يمكن إظهارها برش مسحوق الإسبيداج وأوكسيد الرصاص . والبصمات على الأخشاب (سطوحها ملساء) يمكن إظهارها بوساطة الإسبيداج والسليئون والألومنيوم حسب لون الخشب . والبصمات على المعادن يمكن إظهارها باستعمال الإسبيداج والألومنيوم للمعادن ذات اللون الأصفر ، والسليئون للمعادن ذات اللون الأبيض . أما المعادن الغامقة أو السوداء مثل : أسطح الخزائن الحديدية ، فيستعمل الإسبيداج أو الألومنيوم . أما الورق فإن إظهار البصمات عليه يعتبر من أدق العمليات ، لأنه فى بعض الأحيان يطلب فحص الورقة وإظهار ما عليها من البصمات دون تلفها أو إيجاد أى أثر عليها يشعر بسابقة فحصها ، وإنما يجب أن يصل الخطاب للمرسل إليه بعد فحصه ، وكذا المستندات المهمة يجب فحصها دون تلفها مثل : عقد بيع أو هبة . وفى مثل هذه الحالات يستحسن استعمال طريقة تعريض الورقة لبخار اليود . أما الحالات الأخرى فيستعمل فيها نترات الفضة بأن تغمس فى محلول نترات الفضة بنسبة ٨٪ مدة وجيزة لا تتجاوز الدقيقة ثم ترفع وتعرض لضوء قوى بضع دقائق ، فتظهر خطوط البصمة واضحة بلون مائل للاحمرار . ويمكن استعمال مكواة ساخنة لإظهار البصمات على الورق بأن تمرر المكواة على الورقة فتظهر البصمات بلون أصفر قاتم كلون الصدأ . أما أحسن الوسائل وأسهلها لإظهار البصمات على الورق فهى رش مسحوق الرصاص أو الجرافيت على الورقة ، ثم إزالته بالنفخ فتظهر البصمات واضحة .

واستعمال المساحيق لإظهار البصمات يكون بغمس فرشاة من شعر الجمل فى المسحوق ، ثم يمر بها على الجسم بخفة وبكيفية لا تؤثر فيها ولا تطمسها عندئذ

بصمة من النوع المستدير

يعلق المسحوق بأثر الخطوط البارزة ويكسبها لونها ، ويبقى ما بين الخطوط من الفراغ بلونه الطبيعى فتظهر البصمة واضحة جلية .

● مضاهاة البصمات

يجب لإجراء المضاهاة بين البصمات المرفوعة من مكان الحادث وبين بصمات المتهمين أو المشتبه فيهم :

أولا – تحديد موضع الإصبع أو الأصابع فى مكان الحادث. هل هى مثلا السبابة . وإن كانت السبابة فهل هى اليمنى أو اليسرى ؟

ثانياً – يبحث عن نوع البصمة فإن كانت من المستديرات مثلا وبصمة المتهم أو المشتبه فيه من نوع المنحدرات كانت ولا شك لشخصين مختلفين . أما إذا كانت البصمة المرفوعة مستديرة فيبحث هل هى من النوع الحلزونى أو الحلقى أو الدلبى .

ثالثاً – إذا اتحدت البصمات فى النوع والشكل العمومى يبحث عن انطباق الخطوط السوداء .

رابعاً – إذا اتحدت البصمات فى النوع والشكل العمومى واتجاه الخطوط وعددها تفحص بعد ذلك العلامات المميزة التى توجد فى الخطوط المكونة للبصمة .

وهذه العلامات تنشأ إما عن انقطاع خط وإما عن تفرعه إلى فرعين . ويعتبر من أهم العلامات الجروح والالتئامات .

خامساً – كى يقرر الخبير أن البصمتين لشخص واحد يجب أن تتوافر فى البصمة ١٢ علامة تتطابق على الأقل .

ولإمكان مضاهاة البصمات مضاهاة سليمة يجب تكبير البصمتين بنسبة واحدة ، وتعيين النقط والعلامات المميزة بالمداد الأحمر . وهذه الطريقة لا تصلح إلا إذا ضبط البوليس شخصاً مشتبها فيه أو متهماً وطلب مضاهاة بصماته بالبصمات المرفوعة من مكان الحادث .

● طريقة البصمة الفــردية Single Tinger-Print

فكّر بعض المشتغلين بعلم البصمات فى إيجاد طرق لتقسيم البصمات وترتيبها ترتيباً فردياً لأنه من الصعب البحث عن أصحاب البصمات التى توجد فى محال الحوادث فى مجموعة البصمات المحفوظة للأصابع العشر . وأول من فكر فى وضع طريقة لحفظ البصمات الفردية هو « أولبريس » فى أسبانيا ، ثم « ساستوكيس » فى بلجيكا ، ولكن لم تؤد أى من هاتين الطريقتين إلى الغرض المنشود .

أما الطريقة التى نالت نجاحاً عظيما واتبعت فى معظم الأمم فهى طريقة « هارى بتلى » Harry Bettly مدير مكتب البصمات فى سكتلنديارد . وجميع هذه الطرق ترمى إلى تسجيل بصمات المجرمين الخطرين والمحترفين ومعتادى الإجرام ، وتؤخذ بصماتهم على تذاكر صغيرة كل أصبع على حدة . ويبين على كل تذكرة نوع الأصبع ، وتميز أصابع اليد اليسرى عن اليد اليمنى بأن تكتب إحدى التذاكر بالحبر الأحمر والأخرى بالحبر الأسود . أو أن تكون التذاكر من ألوان مختلفة وتطبع على كل تذكرة رقم الإصبع المعدّ له . وبعد تسجيل علاماتها تحفظ فى المجموعات الخاصة بها ، فإذا عثر على بصمة بمحل الحادث يكشف فى هذه

المجموعات عما إذا كان لصاحب هذه البصمة مثيل لها فى المجموعات . فإذا وجدت دلت فى الحال على شخصيته .

● قوة البصمة أمام المحاكم

لم تأخذ المحاكم الجنائية بالبصمات كدليل إثبات فى أول الأمر . لأن بعض القضاة كانوا لا يرون فيها ما يطمئن ضمائرهم للحكم بالإدانة خوفاً من الوقوع فى الخطأ ، ولعدم إلمامهم إلماماً تاماً بعلم البصمات . وفى أواخر عام ١٩٠٦ طلب وزير العدل الفرنسى من المجمع العلمى إبداء الرأى فى طريقة إثبات الشخصية ببصمات الأصابع ، فأجاب المجمع المذكور بأنه نظراً لعدم قابلية البصمات للتغيير أو التقليد ، وأن كل شخص يتميز بطابع خاص به ، فإنه يقرر أن هذه الطريقة تستند إلى أساس علمى صحيح يجعلها دليلا قويا لا يقبل الشك فى التحقيقات الجنائية .

وأول قضية صدر الحكم فيها بالإدانة بوساطة دليل البصمة فقط فى فرنسا دون اعتراف المتهم أو شهادة شهود ، أو أى دليل آخر ، كانت قضية نظرتها محكمة جنايات ليون فى أول يونيو سنة ١٩١١ عن سرقة وُجدت فيها عدة بصمات فى مكان الحادث . واشتبه البوليس فى شخصين ، وبإجراء المضاهاة انطبقتا . وفى المحكمة أخذ المحامون والمحلفون يسألون خبير تحقيق الشخصية بعد أن أدى شهادته :

هل يجوز أن تتغير البصمات ؟ هل يجوز وجود بصمتين متطابقتين لشخصين مختلفين ؟ وهل نقطة باختلاف واحدة فى البصمتين تقطع بعدم تطابق البصمتين ؟

ثم ترافع عضو النيابة مرافعة علمية . فبيَّن أن دليل البصمات هو دليل قاطع أخذت به جميع المحاكم فى البلاد المتمدينة . وسرد أحكاماً عديدة صدرت فى بلجيكا والأرجنتين وانجلترا والنرويج ، كانت البصمات فيها هى الدليل الوحيد فى القضية . وأخذت المحكمة بهذا الرأى وأدانت المتهمين .

وكانت ألمانيا من أوائل البلاد التى أخذت بدليل البصمة أمام المحاكم الجنائية . وكانت أول قضية نظرتها المحاكم وأدانت المتهمين طبقاً لهذا الدليل الجديد فى عام ١٩٠٣ ، وفى إنجلترا كانت أول قضية فى عام ١٩٠٨ .

أما فى مصر فقد ترددت المحاكم هى الأخرى فى الأخذ بهذا الدليل فى أول الأمر ، ثم لم تلبث أن جارت زميلاتها فى البلاد الأخرى . فقد حكمت المحاكم فى كثير من القضايا بالإدانة ، ولم يكن فيها من دليل إلا البصمة . وفى حيثيات الحكم الصادر من محكمة جنايات مصر فى ٢٨ من مايو سنة ١٩٢٧ « إن المحكمة لا يسعها إلا أن تأخذ بهذا الدليل القاطع بعد أن ثبت علميا أن الشك لا يتطرق إليه » .

هذه هى قصة البصمات ، السلاح الماضى الذى يشهره المجتمع فى وجه الجريمة والمجرمين .



باندورا والصندوق الهامس

بقلم الأستاذ أمين سلامة

منذ قديم الزمان ، والدنيا فى أول عهدها لا تعرف للآلام معنى ، ولا للأحزان وجوداً . عاش « إپيميثيوس » Epimethius — وكان شاباً يافعاً فتياً ، مديد القامة ، فارع الطول ، طلْق المُحيَّا ، تياهاً — مع زوجته الشابة پاندورا ، وهى فتاة حلوة القسمات ، فاتنة البسمات ، يجرى فى وجهها ماء النضارة والشباب ، كاملة الأنوثة ، نحيلة العود ، كأنها البراءة تجسّدت إنساناً خفيف الروح ، بهىّ الطلعـــة .

اتخذ هذان الزوجان اليافعان لهما مسكناً صنعاه من أغصان الأشجار وأوراقها ، إذ كانت الشمس تسطع دائماً بأشعتها الذهبية فتبعثر فى الهواء تبرها ، وتنثره فوق كل شىء ، فتبعث فيه السعادة والطمأنينة ، وتشعّ بين أحنائه الهناءة والرفاهية . ولم يحدث أن كانت الرياح باردة قط ، كأنما قد أخذت على نفسها عهداً بأن تسير على هوى البشر .

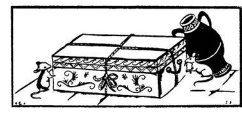
كان كلّ شخص سعيداً فى الدنيا ، ينعم بعيش وارف هنىء ، فأينما يممّت وجدت القوم فى فرح وسرور ، ومرح وحبور ، تراودهم الآمال البهية ، وتتلألأ وجوههم بشراً ورضا . وكان النسيم يحمل أصوات الطرب ، وترنُّ الضحكات المرحة فى كل مكان ، صادرة من أعماق القلوب ، فتعبر عن السعادة بأبهى معانيها وأزهى مظاهرها . وكان « إپيميثيوس » و « پاندورا » أسعد الجميع ، إذ كانا يهيمان ببعضهما كل الهُيام ، يخلعان للحب عذارهما ، ويرسلان للهو عنانهما ، وينعمان بكئوس الغرام هنيئة مترعة . كل حياتهما ضحكات مجلجلة ، وبسمات ساحرة ، وأحاديث عذبة فاتنة ، ووفاق ووئام ، وإخلاص ووفاء ، لم يفترقا قط ولم يغضبا إطلاقاً .

وذات يوم وهما يرقصان تحت الأشجار الوارفة الظلال ، والنسيم يداعبهما محمَّلاً بأريج الأزهار العبق ، وقد تجلت السعادة فى كل جزء من وجهيهما المشرقين ، أبصرا الرب « ميركوريوس » مقبلاً نحوهما وئيداً فى مشيته ، يحمل فوق كتفه صندوقاً من الخشب . وكان الناظر إليه يتبين أول وهلة مقدار ما هو عليه من تعب وإرهاق .

فتوقف الزوجان السعيدان عن الرقص ، لربما ما وراء ذلك القادم الكريم ، لعله يأتيهما بهدية نفيسة تزيدهما سروراً على سرور ، ومُتعة على متعة . وابتسمت « پاندورا » إلى « إپيميثيوس » فى دلال وهيام ، وانفجرت شفتاها تقولان : « ترى ، ماذا يحمل الرب لنا ؟ سله يا عزيزى عما بذلك الصندوق الجميل . لا بد أن ما به جميل فاخر » .

بيد أن « ميركوريوس » نظر إليهما فى صمت ولم يُجب على سؤالهما بحرف واحد ، بل حطّ الصندوق عن كتفه ، ووضعه على الأرض ببطء . ووقف مبهوراً ، يستعيد أنفاسه ، ويُريح كاهله من ذلك العبء الثقيل . وأخيراً قال لهما :

« ليس من شأنكما أن تعرفا ما بداخل هذا الصندوق ، ولكن هل تسمحان لى بإيداع صندوق هذا منزلكما فترة من الوقت ؟ لقد أنهك ثقله قواى ، حتى أخذ منى الإعياء كل مأخذ ، وجعلنى أجرجر خطواتى . وإن على أن أذهب إلى مكان ناء ، فلا يمكننى أن أحمله طول هذه المسافة ، وعند عودتى سآخذه منكما ثانية » .



صندوق پاندورا

فقال « إپيميثيوس » : « على الرحب والسعة يامولاى . المنزل ومن فيه وما فيه تحت أمرك . سيكون صندوقك فى أمان ... ضعه فى أحد أركان بيتنا ، فسنصونه لك ونحافظ عليه » .

نقل « ميركوريوس » الصندوق إلى حجرة بداخل البيت ، ووضعه فى ركن من أركانها ، وقبل أن ينصرف حذّرهما بقوله : « حذار أن تفتحا هذا الصندوق ، فلربما يذهب بكما الفضول إلى معرفة ما بداخله ، واستطلاع ماهية محتوياته . فلو فتحتماه ، فلن تكفا عن الندم طوال حياتكما ، ولات ساعة مندم .. حذار ، حذار ، حذار ... ولقد أعذر من أنذر » .

فأجاب « إپيميثيوس » : « لا تخش قط ياسيدى ، سنكون طوع أمرك ، ولن ننظر حتى إليه أو نقترب منه . وعند عودتك ستجده كما تركته تماماً ، يا ميركوريوس » .

وبعد أن حذرهما « ميركوريوس» بما فيه الكفاية ، ودعهما ، وعاد يضرب فى طرقات الغابة ، حتى اختفى عن ناظريهما . وعاد الزوجان إلى الرقص والمرح ثانية .

وراح « إپيميثيوس » يرقص مع رفقائه سعيداً ، وقد نسى كل شيء عن الصندوق ، ولكن «پاندورا» لم تنسه ، فكانت ترقص وفكرها مشغول بالوديعة النفيسة وما عسى أن يكون بداخلها من الكنوز والتحف والنفائس . إن « ميركوريوس » لم يحذرهما ويشدد فى التحذير إشفاقاً عليهما ، ولكن خوفاً على كنوزه . لقد كان « ميركوريوس » يسير وئيداً وهو يحمله ، يلهث ولا يكاد يلفظ أنفاسه – تعباً ، ساغباً ، منهوك القوى ، من ثقل ذلك الصندوق الذى لم يستطع حمله إلا بالجهد الشاق العنيف ! كلا ، يا « ميركوريوس» ، لن تنطلى حيلتك على « پاندورا » ... وهكذا أخذت تساورها الشكوك حتى استبد بها الفضول إلى معرفة ما بداخل الصنـــدوق رغم التحذير ... فتركت « إپيميثيوس » فى رقصه مع الآخرين ، وتسللت هى إلى داخل البيت . وظلت تطيل النظر إلى الصندوق مدة لا تعرف مداها ، وأخيراً اتسعت حدقتاها وملكت الدهشة عليها لبّها ، وعقدت لسانها ، فوقفت حائرة مبهوتة لا تحير جوابا ، ولا تبدى حراكاً . ما هذا الذى تسمعه ؟ لقد كانت تنبعث من الصندوق همسات ولغط ! كانت تصدر منه تأوهات ضئيلة وأصوات خافتة .. ربّاه ! ما عسى أن يكون هنالك بداخل هذا الصندوق ! أتكذّب أذنها ؟ هل هى فى حلم ؟ كلا ، إنها تسمع الهمسات ، وإنها لمتيقظة ويستحيل أن تكون حالمة .. وأحست « پاندورا » بالفضول أكثر من أى وقت آخر ... لا بد أن بالصندوق شيئاً حيّاً تصدر عنه هذه الهمهمات وتلك الأصوات وجرت نحو الصندوق ، وجثت على ركبتيها بالقرب منه . لقد كان مصنوعاً من الخشب القـــاتم الصلب ، تفننت فى إتقانه يد الصانع الماهر ، فجاء تحفة فنية غاية فى الروعة والبهاء . زُين بالنقوش والتصاوير الدقيقة الجميلة من كل جانب ، وفى قمته ثبّتت قطعة فنية من أروع ما أخرجه الفنانون البارعون ، هى رأس منحوت بدقة وإتقان حتى ليتوهم الناظر إليه أنه يبتسم له . لقد بدأ الرأس يبتسم لپاندورا ما فى ذلك شك . ربّاه ! أهذا رأس تمثال حىّ ؛ أم هى الخيالات والأوهام التى تجعله يبدو على ذلك النحو ؟ ... وكان حول الصندوق خيط متين من الذهب الخالص البراق ، شُدَّ طرفه بعقدة متينة على هيئة وردة متألقـــة .

استمرت الهمسات والهمهمات تنبعث من الصندوق بغير انقطاع ، وراحت « پاندورا » تصغى ، وتقترب



انطلق إبيميثيوس إلى المرح والرقص

بأذنها من الصندوق علّها تميّز عبارة أو لفظاً من تلك الأصوات ، ولكن دون جدوى . لقد كانت أصابعها ترتجف وهى تحاول أن تحل الرباط .. وإذا بإبيميثيوس يدخل عليها فى تلك اللحظة ويطلب منها أن تخرج إليه لتلعب معه تحت ظلال الدوح .

فأجابته « پاندورا » والفضول قد بلغ غايته :

« انتظر يا إبيميثيوس إن قلبى ليتحرق شوقاً إلى معرفة ما بداخل الصندوق ، فإنى أسمع أصواتاً غريبة تنبعث من داخله ، فلا بد أن تكون به كائنات حية . ألا تعتقد أنه يصح لى أن أسترق النظر ؟ » .

عندئذ صعق « إپيميثيوس » لفضول « پاندورا » . وجرأتها على مخالفـــة تحذيرات ميركوريوس ، ولم يصدق أذنيه فى أول الأمر ، أو ظنها تمزح ، ولكنه لما استبطأها قال : « ألم يقل ميركوريوس إنه ليس لنا أن نعرف .. هيا ، يا پاندورا .. تعالى والعبى معى فى ضوء الشمس الجميل ، حيث السعادة تعم الجميع ... »

غير أن « پاندورا » لم تخرج ، وظلت فى مكانها بالحجرة .. فنظر إليها « إپيميثيوس » فى عجب ، ولكنه قال فى نفسه إنها لا بد أن تخرج إليه إذا تركها وانصرف . فانطلق يعدو خارج البيت عائداً إلى زملائه ، إلى المرح والرقص والسعادة . وبقيت « پاندورا » بجانب الصندوق ، وسمعت ضحكات وصيحات أصدقائها وصديقاتها . ولكنها لم تهتم بكل هذا ، ولم تفكر فى شىء سوى الصندوق الهامس .. وحدثتها نفسها الأمارة بالسوء قائلة : « وماذا يهم لو أننى حللت الرباط الذهبى فقط ؟ لا شك أنها تستطيع أن تفعل ذلك دون أن تفتح الصندوق ، ولن يكون فى هذا مخالفة ولا ضرر ...

تطلعت « پاندورا » حواليها ، وقلبها مضطرب ، لتتأكد من أن « إپيميثيوس » قد غادر المكان ثم استدارت إلى الصندوق وهى متلهفة ، وأعملت أناملها الماهرة فى الرباط الذهبى تريد حله ، ولكنه كان وثيق الربطة فلم تستطع له حلاً ، وظلت مدة طويلة تحاول وتناضل ، حتى تندّى جبينها بقطرات العرق كأنها حبات اللؤلؤ البرّاق .

صاح الرفاق فى الخارج قائلين : « پاندورا ، پاندورا .. تعالى وارقصى معنا ! الجو لطيف ؛ وأشعة الشمس رقيقة ، والأشجار ظليلة جميلة ، والنسيم عليل ، وروائح الأزهار تعطر الهواء و ... » ولكن پاندورا كانت فى عـــالم آخر غير عالم المرح بين الخلان ، فلم ترد عليهم ، إذ كان جل همها أن تحلّ الرباط العنيد بأية طريقة ، لقد كانت سعادتها متوقفة على هذا ...

وراحت تشدُّ الرباط وتهزُّه ، وتجذب خيوط العقدة ، تارة بأطراف أظافرها ، وطوراً بأسنانها .. بيد أن العقدة كانت متينة ومن الصعب حلُّها . لقد ضاقت بها ذرعا ، وأوشكت أن تعترف بالإخفاق وتستسلم لليأس . وبينما هى على شفا الهزيمة ، إذ حُلّت العقدة فجأة ، وسقط الرباط الذهبى عن الصندوق

إلى الأرض ، فاستعادت حميتها وعرفت أن مجهودها تكلل بالنجاح ، فها هو الصندوق أمامها ، يمكنها أن ترفع غطاءه ، وتنظر إلى ما فيه بلمسة بسيطة .

قالت « پاندورا » فى نفسها : « أما وقد نجحت فى حل الرباط الآن ، فمن الحماقة كل الحماقة ألا أفتح الصندوق .. وماذا يضير لو رفعت الغطاء قليلا واسترقت النظر إلى ما بداخله ، دون أن ألمس أو أخرج منه شيئاً ؟ لا أظن أن فى هذا ضرراً على أى إنسان ! ولا بد لى من معرفة مصدر هذه الهمهمات ، فإن كانت كائنات حية ، منعتها الخروج ، فلأفتحن الغطاء بحذر » .

وضعت « پاندورا » أذنها بالقرب من غطاء الصندوق ، وأرهفت سمعها لتسمع ؛ ولشد ما أدهشها سمعت الأصوات الضئيلة التى كانت متداخلة ، سمعتها الآن واضحة جلية .. كانت تقول : « پاندورا ، پاندورا ، أيتها الفتاة الطيبة ، والفاتنة الرحيمة ، نتوسل إليك ، ونستحلفك بأعز عزيز لديك ، أن تخرجينا ! إن هذا السجن مظلم كئيب .. أيتها الحسناء الشفيقة ، بربك إلا ما أطلقت سراحنا ! »

عجبت « پاندورا » غاية العجب ، وتراجعت إلى الوراء ، وأخذت تستعيد أنفاسها بعد تلك الصدمة التى شعرت بها من جراء سماع هذه الألفاظ .. ثم أخذت تفكر ، يتنازعها عاملان : عامل الشفقة التى جبلت عليها لتخلص تلك المخلوقات التعسة من سجنها المقيت ، وعامل تحذيرات ميركوريوس ، ألم يقل لها إنها إن فتحت الصندوق فسوف تندم طول حياتها حيث لا ينفع الندم ؟ كلا ، لن تجرؤ على فتح الصندوق ، ولابد أن تعيد الرباط مكانه ، حتى تسوء العاقبة .. لا .. لا ... ما هذا الهراء ، كيف تترك أولئك البؤساء يرسفون فى أغلال ذلك السجن الضيق ؟ ليكن بعد ذلك مايكون .

وبينما هى فى تفكيرها ، تحاول أن تبت فى الأمر برأى قاطع ، سمعت صوت « إپيميثيوس » عائداً ، وكانت تعلم يقيناً أنه لن يسمح لها باستراق النظر إلى داخل الصندوق ، وأنه سيعيد رباطه من جديد ؛ ولذلك أسرعت برفع الغطاء لترى ما فيه قبل مجيئه .

وما إن رفعت الغطاء قليلاً حتى وثبت منه جميع الشرور والأحزان والآلام ، وخرجت تنتشر فى العالم ! لقد طارت كلها ، وكانت مخلوقات ضئيلة ، ذات أجنحة بُنية اللون ، فى حجم السوس ، فطارت فى وجه « پاندورا » و « إپيميثيوس » المذهول .. وراحت تخزهما .. وفى الحال أحسَّا بالآلام ، وشعرا بالغضب لأول مرة فى حياتهما ... وبعد ذلك انطلقت تلك الحشرات اللعينة ، ذات الأجنحة البنيَّة ، تهيم فى فضاء الغابة تلدغ أولئك الذين كانوا يلعبون ويمرحون ، فانقلبت صيحات سعادتهم أتراحا ، وبهجتهم عذاباً وقنوطاً ، ولأول مرة عرف هؤلاء معنى الألم والعذاب والأحزان .

وبدأ « إپيميثيوس » و « پاندورا » يختلفان ويتنازعان .. ما هذا الذى حلَّ بهما ؟ لم يسبق لهما أن عرفا كيف يكون النزاع والشجار ... أيحدث لهما كل هذا بسبب تلك الحشرات الدقيقة ؟ ما أحمقك يا « پاندورا » وما أشقاك ! ... بكت « پاندورا » حتى تقرحت مآقيها ، وأنحى عليها « إپيميثيوس » بالزجر والتعنيف على عنادها وفضولها وإلحاحها فى أن تفتح الصندوق وتسترق النظر إلى ما فيه . لقد كانا فى حلٍّ من ذلك ! وكأنما كانت « پاندورا » تقول :

ألاَ من يشترى سهراً بنوم
سعيدٌ من ينام قرير عين

وبينما هما يتنازعان إذ سمعا صوتاً رقيقاً عذباً يناديهما ، فكفا عن النقاش والغضب ليصغيا إلى ذلك الصوت .

وكان الصوت آتياً من الصندوق الذى سبَّب لهما جميع تلك الهموم والأحزان ، والذى أسرعت « پاندورا » بإغلاقه بمجرد أن طارت منه الهوام الرفيعة ذات الأجنحة البنية .. كان الصوت واضحاً عالياً ، حلواً رخيماً ، محبباً إلى النفس . فأرهفا سمعهما وأصغيا إلى ما يقوله .

كان يقول : « أيهذان المكتوبان بنار تلك المخلوقات البغيضة أخرجانى من الصندوق ، فأشفى أحزانكما ، وأبدد أتراحكما ، وأجلب لكما الطمأنينة والسلام ! أخرجانى ...! »

خشيت « باندورا » أن تفتح الصندوق فيكون هذا المتكلم أسوأ من سابقيه (ومن لدغته الحية خاف الحبل) . فنظرت إلى « إپيميثيوس » وقالت بصوت كسير : « هل تسمح لى بأن أفتح الصندوق ثانية لنرى ماذا يفعل هذا الذى تتجلى الطيبة فى نبراته ؟ » .

فأجابها « إپيميثيوس » عابثاً بقوله : « ما دمت قد جلبت علينا هذه الويلات بفتح الصندوق رغم تحذير ميركوريوس ، ولن تستطيعى أن تفعلى شيئاً أسوأ مما فعلت . فافعلى ما شئت لترى ماذا بقى فى الصندوق » .

وحينئذ رفعت « باندورا » غطاء الصندوق بحذر ، وقد أشاحت بوجهها عنه ، وفى هذه المرة لم تخرج حشرات بنية الأجنحة لاذعة ، بل روح صغيرة بيضاء الجناحين .. إنها « الأمل » كان محبوساً فى قاع الصندوق تحت جميع تلك الحشرات الشريرة . كانت مهمة هذه الروح شفاء الجراح التى تسببها الشرور اللعينة ، وإدخال البهجة والسرور إلى نفوس أولئك الذين زارتهم الحشرات المقيتة .

طارت الروح فوراً نحو «باندورا » و «إپيميثيوس» وراحت تمسح الجراح التى أصابت بشرتيهما ، بأجنحتها الثلجية ، فشُفيا فى الحال . وبعد ذلك انطلقت إلى الغابة لتفعل مثل ذلك بالرفاق التعساء الذين هجمت عليهم الحشرات الشريرة وأوسعتهم لدغاً وعضاً ، وملأت قلوبهم همًّا وغمًّا .

وهكذا غزت الأحزان والآلام والشرور العالم بسبب حُمق « باندورا » وفضولها ، وظلت كلها معنا منذ ذلك الحين ، بيد أن الأمل بقى كذلك ليصلح ما تفسده الشرور . وما دام معنا ، فنحن راضون قانعون .



وطني ...

بقلم الأستاذ عبده بدوي

وطني الذي يهتزُّ بين دمائي
أغنيةً فجريةُ الأصداءِ
وزحام إصرار ، وزحف مشاعر
وشعار سلم أخضر الإيحاء
قد عشتَ نوراً في ضميري ألثغا
وانْدحت في أيامىَ الغنّاء
وغدوتَ بيتي ، ثم صرتَ حديقة
للبيت نائمة على استحياء
وكبرت في وجهي فصرت ملامحي
وخفقت في شفتي فصرت دعائي
فإذا تراه رأيتني ! وإذا ترا
نى عشت في أرض له وسماء
أصحو على أحلامه ، وأعيش في
أمجاده : أمجاده الزهراء
وأذوب في أعماقه ، وأغيب في
أوراقه ، وأغوص في الأفياء

* * *

أنا من بلادي قصةٌ حقليةٌ
تنساب عن أقوامىَ البسطاء
الحاملين الفأس فوق غنائهم
في الريف . . في الريف البعيد النائي
الشمس تنبع من جبينهم الذي
ما زال مُلقى فيه بعض مساء
وعليهم من مجد مصر تألّقٌ
ومن السنين توهُّج القدماء
يشدون بالقمح المراهق لونه
فتحسّ في أصواتهم بنماء
خلقوا الحياة فكل حقل بسمة
وتَهلل يدعوك بالإيماء
الأرض تحت جباههم صرخت هوى
وشكت من الإبراق ، والإحياء
ناموا على سُرر العبيد ، ووشّحو الـْ
ـعرْى الذي يكسوهم بغناء
وستورهم ثمرٌ تدلّى مرهقاً
من كل ضاحكة الجنى فرعاء
والباب من جذع قديم مطرق
والسقف مجدول من الأفياء
والأفق « موّال » يسائل أدهماً
عن ثأره في ليلة قمراء .
حرس النخيل مساءهم فسرى الكرى
بجفونهم متلفت الإصغاء
ومشى الحمام بدورهم متمهلا
لينقّر الصمت الذي بغناء
فإذا الحياة تدبُّ حتى في الثرى
وتقوم في ساقين للأجواء

* * *

أنا من بلادي صيحة البعث التي
فاضت على الوادي ببحر رواء
زرعت عزائم مخلصين فأورقَتْ
مجداً ، وأعطت شامخ الآراء

أضحت دعاء البذر فى الحقل الذى
قد كان يلهث وهو فى الصحراء
وسقتْ ظلام الليل نوراً يافعاً
فاهتزّ ماســاً وارف اللألاء
هزّت نقوش الغابرين فروّعوا
ومشوا جميعاً فى خُطى « ميناء »
الله : ها هى مصر ترفع شعلة
عربيــة فى القــارة السمراء

* * *

وطنى قصيــدة طائرين تغلغلا
فى ربوة معروشــة لفّاء
طرقاته بين العبير تعــرّجت
وتوقّفتْ فى زهــرة حمراء
ومساؤه شــعرٌ فكل تلفّتٍ
من نجمةٍ بيتٌ من الحيلاء

ألقــاه بين خواطرى ترنيمةً
من وردتين على الربا الخضراء
وأحسّه فى جبهــة شرقيــة
خفقتْ على الآفاق مثل لواء
ولكم ركزت الشمس فوق جبينه
ووقفت مذهولا من الأضــواء
هو قريتى نامت توسّد رأسها
فأساً ، وتبسم بسمة الفقــراء
هو طفلتى قفزت بخاطر وردة
لمــا جذبت جناحها بنــدائى
هو شعبىَ الجبار يخطو مؤمناً
رمحاً لرمح كالرُّبا الشجراء
هو هذه الأرض التى ضمّت أبى
فغدت أبى ، وتجمعت بدمائى
وغداً ستطوينى ، وترجع لهفتى
من فوقها فى زهرة بيضاء !



خلاصة الوجودية

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية ، وفي الوقت نفسه هي من أقدمها .

أحدثها لأن لها مركز الصدارة والسيادة في الفكر المعاصر ، وهي أصدق تعبير عن حالة القلق العام الذي تملك العالم الشعور الحاد به بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية . فلقد كان لهذين الحادثين أثر بالغ في إشعار الإنسانية بالمعاني الكبرى التي تؤلف نسيج وجودها ، وفي وضعها بصورة كلية أمام أكبر مصدر من مصادر قلقها ، وأعني به الفناء الشامل الذي ينتظم الشعوب بأسرها . مما ولد إحساساً بالمأساة استغرق شعور كل فرد من أفرادها . لقد كانت الحروب في الماضي يقتصر أثرها على بقعة من الأرض محدودة تضم عدداً من الناس محدودين ، على حين يظل الباقي في طمأنينة مسترخية تفقد فيها النفس الشعور بالقلق وبالمأساة .

ولما كان العالم يسير قدماً كل يوم نحو التكافل التام بين كل أجزائه مما يؤدي إلى اشتراكها جميعاً في الأمور العامة التي تطرأ عليها والأحداث الكبرى ، بل والصغرى التي تمر بها ، فإن الشعور بالمسئولية الكلية ، وبالتالي : بالقلق الناشئ عنها ، يزداد اتساعاً حتى ليوشك أن يشمل كل فرد . وعما قريب سيكون من نتائج استخدام القنابل الذرية والهيدروجينية وما إليها من ألوان الدمار الشامل مما سيبتكر الجديد منه باستمرار — نقول إنه سيكون من نتائج هذا كله أن تواجه الإنسانية كلها ، كتلة واحدة ، مشكلة مصيرها المشترك ، فتفكر في الموت العام الذي ينتظرها كلها ، ويستبد بها القلق من جرائه وكأنه شعور بالقلق عام لن يعفى منه إنسان .

والقلق والمسئولية وموقف الإنسان في العالم والحرية والفعل الخالق — هذه كلها هي المعاني الكبرى التي تنطوي عليها الوجودية . ولهذا فإن تطور الانسانية يسير في اتجاه الوجودية حتى لنستطيع أن نقول إنها ستظل لأجيال وأجيال متطاولة أصدق تعبير عن هذه المرحلة الخطيرة من مراحل تطورها على مر الزمان اللانهائي .

* * *

والوجودية أيضاً من أقدم المذاهب الفلسفية لأن العصب الرئيسي للوجودية هو أنها فلسفة تحيا الوجود ، وليست مجرد تفكير في الوجود . والأولى يحياها صاحبها في تجاربه الحية وما يعانيه في صراعه مع الوجود في العالم ، أما الثانية فنظر مجرد إلى الحياة من خارجها وإلى الوجود في موضوعه . ومن هنا كان من الممكن أن نجد البذور الأولى لهذه الفلسفة التي تحيا الحياة وتجد الوجود لدى بعض المفكرين والفلاسفة من أقدم العصور ، وهم أولئك الذين أحالوا تجاربهم الحية إلى معان فلسفية ، ونذكر منهم في العصر اليوناني سقراط ومن قبله برمنيدس ثم أفلوطين ، وفي العصر الوسيط الاسلامي الحلاج والسهروردي المقتول ، وفي العصور الوسطى الأوربية القديس أوغسطين ، وفي مستهل العصر الحديث پسكال . بيد أن ما لديهم ليس إلا لمعات خاطفة وبوادر لامعة انتشرت في ثنايا

اتجاهاتهم ولا تؤلف تياراً واضحاً ، فهيهات أن تكوّن مذهباً !

ولهذا فإن الأب الحقيقى الأوّل للوجودية ليس واحداً من هؤلاء ، بل لا بد أن نصل إلى النصف الأول من القرن الماضى لنجده ، وهو سيرن كيركجور المفكر الدانيمركى الذى ولد سنة ١٨١٣ وتوفى سنة ١٨٥٥ فى كوبنهاجن .

شاهد كيركجور الفلسفة النظرية وقد بلغت أوج بنيانها عند هيجل (+ ١٨٣١) الذى شيّد بناء فلسفياً شامخاً عقلياً كلّه ، تتألف مواده من مفهومات أو تصورات عقلية مجرّدة يربط بينها منطق محكم هو الديالكتيك ، وتسوده الروح المطلقة الكلية التى تفض مضمونها على مرّ الزمان دون أن تتأثر فى الواقع بلحظات الزمان . كل ما هو موجود هو عقلىّ ، وكل ما هو عقلىّ هو موجود . والروح المطلقة لا احتفال لها بالأفراد ، فما هؤلاء إلا أدوات فى يدها . ولئن كانت حركة الديالكتيك تقتضى التعارض والتضاد ، فإن ثمة عمليةً هى عملية الرفع Aufhebung كفيلة بعد هذا بالقضاء على التعارض والتضاد ، وبالعودة إلى حالة الاتزان بعد التوتر والسّلْم بعد النزاع والطمأنينة بعد القلق . وإذا بروح تفاؤل شاملة تسود هذا البناء كلّه فتنسى القلق والأسى والموت والعدم وتنفيها أو تكاد من الوجود .

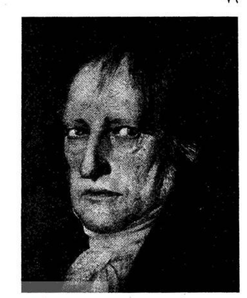
فثار كيركجور فى وجـــه هيجل قائلاً : « لا يمكن أن يكون ثمت مذهب فى الوجود (١) » . لأن المذهب يقوم حائلاً بين الفيلسوف وبين الموجودات. « والفلسفة ليست أقوالا خيالية لموجودات خيالية ، بل الخطاب فيها موجه إلى كائنات موجودة » (الكتاب نفسه ، ص ٨٠) . ولهذا فإن الفلسفة الحقة ليست بحثاً فى المعانى المجردة ، بل فى المعانى التى من لحم ودم إن صحّ هذا التعبير .

« أبو الوجودية » الفيلسوف الدانيمركى سيرن كيركجور وهو فى السابعة والعشرين . بريشة ن . ك . كيركجور

فمثلاً : « الموت » ليس مشكلة فسفية ، بل المشكلة هى « أنى أموت » ، وفارقٌ هائل بين أن أبحث فى « الموت » بوصفه معنى عاماً مجرداً ، وبين أن أبحث فى «أنى أموت» . فيجب إذن ردّ المسائل إلى الموجودات ، والنظر إليها بوصفها موضوعات يعانيها الموجود نفسه . وإذن فالذات الموجودة أو الذات الوجودية ، لا العقل المجرد . هى التى يجب أن تكون العامل فى إيجاد الفلسفة .

وهذا يفضى إلى توكيد الفرد ، الفرد فى مقابل المعنى الكلى ، والفرد الذى هو الذات فى مقابل الموضوعات الخارجية ، والفرد الذى هو بذاته عالم

(١) كيركجور : « حاشية » ص ٧٨ ، ترجمة فرنسية ، الناشر جاليمار .



هيجل ، الفيلسوف الألمانى الأكبر ، الذى بمعارضته نشأت الوجودية

بكل إمكانياته فى مقابل الغير الذين هم فى الواقع جحيم بالنسبة إليه كما سيبين عن ذلك سارتر فى مسرحية « الجلسة السرية » . ولا معنى بعد هذا إذن للروح المطلقة وما إليها من كليات مجرّدة خاوية من كل معنى واقعى فعلى .

هذه الذات المفردة ، ما أخص خصائصها ؟ الاختيار بين الممكنات التى تنطوى عليها وتستطيع أن تحققها . ولكن الاختيار يقتضى الحرّية ، فلا اختيار حيث لا حرّية . والاختيار أيضاً يجرّ بالضرورة إلى المسئولية . لكن لماذا يضطر المرء إلى الاختيار ؟

لأنه لا بد أن يفعل ، إذ الفعل هو معنى الوجود ، وبغيره لا يوجد الفرد . ولكى يفعل لا يستطيع أن يفعل كل الممكنات ، بل لا بد له أن يختار وجهاً من أوْجُه الممكن . فالطالب الحاصل على شهادة إتمام الدراسة الثانوية لا يستطيع أن يختار كل الكليات الجامعية والمعاهد العالية والأعمال الحرّة فى وقت واحد معاً ، بل عليه أن يقتصر على كلية واحدة أو اثنين إن جاز وعلى بعض الأعمال الحرّة لا كلها . وإذن فالاختيار ضرورىٌّ لإمكان الفعل .

لكن الاختيار معناه نبذ إمكانيات أخرى موضوعة أمام الإنسان ، ولهذا كان الاختيار ينطوى على مخاطرة لأن المرء يجازف باختيار وجه أو وجهين من أوجه الممكنات العديدة . ولهذا أيضاً يبقى نوع من العدم فى داخل نسيج الذات تمثله هذه الإمكانيات التى لم يستطع أن يحققها . ومن هنا قال كيركجور إن الاختيار يجرّ إلى الخطيئة ، وإلى المخاطرة . والمخاطرة بطبعها تؤدى إلى القلق ، القلق « على » الإمكانيات عامةً ، والقلق « من » الوجه الذى اختاره الإنسان منها . فهذا قلق « منْ » وقلق « على » . وهذا القلق شبيه بالدُّوار الذى يصيب المرء حينما ينظر فى هاوية .

« فمن يوجه بصره إلى هاوية يأخذه الدوار . لكن العلة ليست فى الهاوية بقدر ما هى فى البصر : — وإلا فلماذا ينظر فى الهاوية ؟ »

ولهذا فإن الشعور بالقلق شعور مشترك مزدوج متضاد : فهو نفور عاطف ، وهو عطف نافر ، ينجذب إليه الإنسان وهو ينفر منه ، وينفر منه حين ينجذب إليه .

ولهذا وضع كيركجور الأسُس الأولى للوجودية فالإنسان ، بوصفه الذات المفردة ، هو مركز البحث ؛ وأحواله الوجودية الكبرى مثل الموت والخطيئة والقلق والمخاطرة الخ هى المقوّمات الجوهرية لوجوده ؛ والحرية والمسئولية والاختيار هى المعانى الكبرى فى حياته . وعلى هذه الأسُس أقام هيدجر ثم يسبرز بناء الوجودية بعد أن تأثرا خصوصاً بمذهب الظاهريات الذى وضعه هُسِرْل (+ ١٩٣٨) وهو منهجاً أكثر منه مذهباً ، قصد منه صاحبه إلى رفع الفلسفة إلى مستوى العلوم الدقيقة وذلك بجعلها بحثاً فى المعانى والماهيات الخالصة ومجالها الشعور الخالص المطلق الذى فيه يمكن البحث عن الأصول الأولية لكل الظواهر : فظاهرة

اللون أو الصوت أو غيرهما لها فى الشعور الخالص ما هية أصيلة . والتركيب الرئيسى فى الشعور هو « الإحالة » : فكل ظاهرة تحيل إلى شىء ، وفيها معنى شىء . والهدف الأوّل لمذهب الظاهريات هو استعادة حقيقة الموضوع للظواهر بدلاً من إرجاعها أو حلّها إلى ظواهر نفسية كما كان يفعل علم النفس فى أواخر القرن الماضى .

واعتماداً على هذا المنهج الفينومينولوجى جاء هيدجر الفيلسوف الألمانى المولود سنة ١٨٨٩ فأقام فلسفة فى الوجود مبنية على تحليل الوجود العينى المفرد . والسؤال الأكبر هنا هو : لماذا كان ثمة وجودٌ وليس عدماً ؟ والمسألة ليست بحثاً عن الوجود بما هو وجود ، بل عن السائل الموجود هو نفسه . وإذا حلل السائلُ نفسه ووجوده ، وجد أن الصفة الرئيسية هى مجرد وجوده . فهو موجود أولاً ، ثم يتعين بعد ذلك بكذا وكذا من الصفات والأحوال . وإذن فالوجود أسبق من الماهية . وهذه القضية هى القضية الأساسية العظمى فى كل الوجودية ، أعنى أن الوجود سابق على الماهية . والصفة التى تتلو ذلك هى أن الوجود هو أولاً وجودى أنا السائل . وليس هذا الوجود حالة أو جزئية تنتسب إلى وجود بوجه عام أو إلى كلى هو الوجود المطلق ، بل الوجود فى جوهره وأصله هو وجودى أنا ، أنا الذات المفردة . ولهذا يجب أن يبدأ البحث منه . وعلينا إذن أن نبحث فى « هذا الوجود » أو باصطلاح آخر فى « الآنية » ، أو الوجود المتحقق العينى .

وأول ما تتصف به الآنية هو الوجود — فى — العالم ، أعنى وجود الذات فى عالم ليس إياها . وهذا العالم يبدو لها مجموعة من الأدوات تستخدمها الذات فى تحقيقها لإمكانياتها . فلا وجود للأشياء إلاّ بوصفها أدوات . والأداة بطبعها تحيل إلى غيرها ، فالإبرة تحيل إلى الخيط وإلى الثوب وإلى الرُّقْعة الخ . ولهذا



« كيركجور يكتب مؤلفاته فى المقهى ، سنة ١٨٤٣ — وقد أصبح التأليف فى المقاهى سنة جرى عليها الوجوديون ، وحلل فلسفة ذلك خصوصاً جان پول سارتر »

فإن العالم يتصف بصفة الأداة .

كذلك قلنا إن الآنية هى « وجود فى » — أى أن من صفاتها الجوهرية أنها محاطة أو فى حالة تعيّن مع الغير . فليس ثمّة ذاتٌ مفردة معطاة وحدها . بل كل ذات تفترض بطبعها الغير الذى تساكنه وتوجد معه . وهذا الغير يستولى على وجود الذات بما يفرضه عليها من أحوال وأوضاع ، حتى لينتهى الأمر إلى أن تذوب « الذات » فى الغير أو فى « الناس » . فلا تفكر الذات إلاّ كما يفكر الناس ولا تفعل إلا كما يفعل الناس ، ولا تشعر إلاّ كما يشعر الناس . وهذا يفضى إلى ما يسميه هيدجر باسم « السقوط » . والسقوط ضرورى لأنه لا سبيل إلى التخلص من الناس ، ولا وسيلة للفعل إلاّ فى إطار « الوجود — مع » الناس . وفى هذا الوجود « الزائف » للذات تفقد وجودها الحقّ ، على أنها تلجأ إلى هذا الوجود الزائف فراراً من الأحوال الوجودية الحقيقية التى تواجهها إذا ما أبصرتها : مثل الموت . إذ تبصر الذات أن وجودها « وجود للموت » sein zum Tode « ووجود لعدم » sein zum Nichts ففى تجربة الموت تشعر الذات بكل معانى وجودها : بأنها مفردة ، لأن الفرد يموت

وجده ولا يمكن إنساناً من الناس أن يحمل عن غيره عبء الموت أو ينوب عنه فيه ، ومن هنا تدرك الذات أنها مفردة ، وحيدة مع مسئوليتها الهائلة . وثانياً بأنها للفناء ، وأن الفناء يحاصرها من كل جانب ، ولهذا كان العدم عنصراً جوهريًّا أصيلاً في تركيب الوجود . فكل وجود هو وجود لفناء ووجود لعدم .

وفى اتجاه يختلف عن هيدجر اختلافاً محسوساً يسير يسبرز الفيلسوف المعاصر الألمانى الذى ولد سنة ١٨٨٣ ويعيش فى سويسره منذ سنوات . فهو أكثر ارتباطاً بكيركجور ، وأشد تأثراً بالنزعات اللامعقولة . ويمتاز بالتوسع فى التحليلات الجزئية لظاهريات الوجود وبغزارة إنتاجة وتشعبه . وأبرز تحليلاته ما كتبه عن « المواقف الحدّية » Grenzsituationen وهى المواقف النهائية التى يوجد فيها الإنسان ولا يستطيع منها خلاصاً ولا فراراً ، إنها بمثابة جدار نصطدم به فى أىّ اتجاه اتجهنا . من هذه المواقف أن الإنسان ينتسب إلى نوع جنسى معين (ذكر أو أنثى) ، وإلى عصر معين ولد فيه ، وإلى والدين أنجباه ، ووطن ولد فيه ، وشعب انتسب إليه ، ودين نشأ عليه . وهذه المواقف لا يمكن المرء أن ينظر إليها نظر المتفرج ، لأنه غارق بجذوره فيها . على أن الموقف الرئيسى بين هذه المواقف الحدّية أو النهائية كلها هو الموت . وهو موقف يطبع بطابع النسبية كلّ ما أفعله ، ولا بد أن أكيّف أعمالى وفقاً له . ويتلوه موقف الألم ، الذى يقف من خلفه الموت ، ولا سبيل إلى الخلاص منه أيضاً ، وكل محاولة للقضاء عليه هى نصر جزئى موقوت . والموت والألم كلاهما يتمّ بلا مشاركة فعّالة من جانبى ، ولكن ثمّة مواقف نهائية أو حدّية فيها مشاركة من جانبى ، مثل الكفاح والخطيئة وكلاهما ضرورى ولا مفرّ منه أيضاً شأن كل موقف نهائى . والخلاصة العامة لتحليل هذه المواقف النهائية هى أن الوجود مُشْكِل بطبعه ، ولهذا ينتهى كل شيء إلى الغَرَق على حد تعبير يسبرز .

وإلى جانب هذه الفلسفة الوجوديه نشأ ما يمكن أن يسمى بالأدب الوجودى . ويمثله فى أتمّ صوره كلّ من جبريل مارسيل وچان پول سارتر ، وكلاهما فرنسى . على أن مارسل فى نزعته الوجودية العامّة فى اتجاه مضاد للاتجاه سارتر : الأول ذو نزعة دينية ، والثانى بمعزل عن كل شعور دينى . ولكنهما يتفقان فى أنهما شاركا فى الوجودية بأدبهما المسرحى الذى كان من شأنه نشر الوجودية فى أوساط عامّة الناس مما أفاد الوجودية فى الذيوع ولكنه أساء إليها أبلغ إساءة فى أنه جعل الناس أو بعضهم يسىء فهمها إساءة مقصودة أحياناً ، وغير مقصودة فى معظم الأحيان . على أن الذنب ليس ذنبهما ، بل ذنب الجُهّال من عامّة الناس الذين لا يفقهون شيئاً ولا يقرأون شيئاً ، ورغم ذلك يهرفون بما لا يعرفون .

على أن لمارسيل ، الذى يحتفل هذا العام بعيد ميلاده السبعين ، فضلاً بارزاً فى تحليلاته النفسية الدقيقة ، خصوصاً فى كتابه « يوميات ميتافيزيقية » ، وفى عنايته بمسألة الملك والوجود وتمييزه بين كليهما ورفعه الوجود فوق الملك .

ولسارتر فضل التعبير عن فلسفة هيدجر الغامضة بعبارة فرنسية واضحة متميّزة أتاح لها الذيوع فى الأوساط غير الفلسفية ، وله أيضاً فضل الربط بين الوجودية وبين الالتزام فى معركة الحياة الفعلية السياسية وغير السياسية ، وفضل توكيد أو استخلاص بعض الجوانب من الفلسفة الوجودية عند هيدجر وإبرازها فى تحليلات دقيقة عميقة أو صور مسرحية شديدة التأثير ، وأهم هذه الجوانب أو المعانى : النظرة ، والغَيْر ، والالتزام ، والنزعة الإنسانية فى الوجودية ، والمشاركة الفعّالة فى تيار الحياة العامّة بالتزام الوقوف منها موقفاً فعّالاً .

الليل والإنسان

بقلم الأستاذ سعد دعبيس

هو ذا الليلُ ... تائهٌ كزمانى
ضائعٌ فى عوالم النسيانِ
لا تدعْنى مع المساء وحيداً
أتلظّى بحيرة الفنانِ ...!
فى المساء الغريب تُولد نفسى
وأزيح الأكفان عن وجدانى
وأعانى بعثاً عنيفاً لروحى
وشعوراً ينْسابُ ملء كيانى
وأحسُّ الوجود فى أعماقى
يتمطّى ، يشدّنى من مكانى
مُعْلناً آدميّتى فى تحدٍّ
باعثاً بى إرادة الإنسان
صائحاً صيحةً تهزّ وجودى
« قم تحرّرْ من الأسى والهوان »
« انطلقْ .. انطلقْ وعِش وتأمّلْ
لستَ عبد الأغوار والقيعان »
وأعيش المَسَاءَ يقظةَ روحٍ
وانطلاقاً من واقعى وزمانى
وأحثُّ الخطا بكل طريق
سابحاً عبْرَ هذه الأكوان ...
قلِقَ الخطو ، باحثاً عن عذابى
وكأنّى أمشى على النيران !

وأحثّ الخطا ، وحولى صمتٌ
همَجىٌّ يهيم فى الوديان .. !
وجمود وحيرة ، وذهول
وتهاويم معبدٍ سكرانِ ..
وتماثيل زخرفتْها الأفاعى
وحبَتْها من بارع الألوان
ومضَتْ حولها تلفُّ ذيولا
وتغنّى بنعمة الأوثان ..
ورؤوسٌ يشدّها للأعالى
ساعدُ النجم فى هوًى وحنان
فتولّى فى رعبها وأساها
للدياجى الشوهاء ، للأكفان

* * *

آه من يقظة المَسَاءِ إذا ما
بعثَتْ بى مشاعر الإنسانِ !
وأرتْنى من الحياة خفيًّا
وأطاحتْ بالزيف والبهتان
وتبدّى العملاقُ قزماً وذابتْ
فى هوى الكأس رهبةُ الرهبان
وتخلّى عن الوقار دَعِىٌّ
وطوى الدين بائعُ الأديان

وتعرّى عن البريق خداعٌ
وتبدّتْ حقيقة البهتان

* * *

لا تدعني مع المساء وحيداً
أتلظّى بحيْرة الفنّان !

أنا فى الليل باحثٌ عن عذابى
أنا والنجم للأسى ساهران

صحوتى فى المساء صحوة روح
تعشق العيش فى لظى البركان

وسكون الأحلام للناس أمْنٌ
بَيْدَ أنىّ لا أبتغيه أمانى

محنةٌ تلك .. أنْ أحِسّ وجودى
أنْ يمرّ الظلامُ من أجفانى

أنْ يشُدّ المساءُ عينى للأُفـ
ـق وأسْرِى معانقاً أحزانى

فإذا طارد الصباحُ دجى الليـ
ـل وهَبتْ تفاهةُ الإنسانِ

عُدْتُ قلباً مُحَنّطا ليس يدرى
غير أنْ يرتمى مع القطعان

ضاحكاً حين يضحكون ، حزيناً
حين يبكون ، زائف الوجدان

فإذا ما المَسَاءُ مسّ فؤادى
وسقانى من سحره وطوانى

هِمْتُ فى عالم جديد وهامَتْ
فى فؤادى غرائبُ الألحانِ ..

وتعذّبْتُ .. ما أشقّ عذابى
حين أصحو من الجمود الفانى !



تشكيل الصورة الشعرية

بقلم الأستاذ عز الدين إسماعيل

فى مقالنا السابق عن النزعة التشكيلية فى الشعر الجديد تعرّضنا لناحية التشكيل الزمانى (أى التشكيل الموسيقى) للقصيدة العربية ، وما طرأ على هذه القصيدة من تغير جوهرى فى حركة التجديد الأخيرة التى قام بها المحدثون من الشعراء . ومع أن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية ، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزون ما نجده فى الشعر من سحر ، وما يحدثه فينا من حالة نوم مغناطيسى إلى صورته الموسيقية) فإنه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية ، أو إن شئنا الدقة قلنا مقدرته الفنية ، وهو ميدان التشكيل المكانى (ونستخدم للتعبير عنه مبدئياً كلمة « الصورة ») . فالشاعر — ككل فنان — يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسى بينه وبين العالم الخارجى عن طريق ذلك « التوقيع » الموسيقى الذى يعدُّ أساسياً فى كل عمل فنىّ . ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع فى هذا العالم الخارجى ، والمنطبعة فى نفوسنا فى الوقت نفسه على نحو أو آخر . ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة ؛ لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التى تموج بها النفس والحركة التى تموج فى الأشياء ، وإن لم يكن ذلك على نحو غاية فى الخفاء ، فإن الصورة الموسيقية عندئذ ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص ، تفشل فى تحقيق غايتها الفنية ، وتبقى تشكيلا صوتياً من طرف واحد ، أى أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجى ، وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقاً للإيقاع الخفى فى ذلك الوجود .

غير أن الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق « النفسى الطبيعى » فإنه كذلك يستغلُّ الصورة المكانية لخلق هذا التوافق . وربما كان الغموض الذى يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فينا من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية ، بل ربما كان من السهل الآن دراسة العناصر المؤثرة فى الصورة المكانية دراسة تربط المسببات بالأسباب . وتنصب هذه الدراسة فى الغالب على المفردات المكونة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها ، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس والتى قد تصل فى بعض الأحيان إلى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها ، ثم من حيث العلاقات التى يحدثها الشاعر فى تشكيله للصورة بين تلك المفردات . فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل ، أو هى — على الأقل — أكثر طواعية لمن يريد أن يتفهمها من طبيعة الصورة الموسيقية وآثارها .

والموقفان الفنيان المتعارضان ، اللذان يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثاً هما الموقفان المتمثلان فى موقف

بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقاً للوجود الخارجى ، وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجى وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم . وقد رأينا أن حركة التجديد فى الشكل الموسيقى للقصيدة العربية كان انتقالا فلسفياً وفنياً من أحد الموقفين إلى الآخر ، أى محاولة لتنسيق هذا الشكل وفقاً لحركات النفس التى تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور ، بعد أن كان المتحكم فى هذا الشكل مجموعة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة والقائمة من قبل . فإذا يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية وقد أخذ نفسه فى الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلا نفسياً قبل أن تكون تشكيلا طبيعياً ؟ بدهى أنه لا بد أن يكون هناك تناسق فى الموقف ؛ فما تمثل فى القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية لا بد أن يتمثل فى موقفه من الصورة المكانية . ففلسفة الشاعر فى الزمان أو — على الأقل — إحساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به . والمتتبع لفلسفة الزمان « ذات الطابع الشعرى » منذ القديس أوغسطين حتى العصر الحاضر يعرف أن الزمان فى كل حالة تشكيل نفسى أكثر منه كياناً موضوعياً قائماً بذاته . وكذلك كان الزمن حقيقة شعورية عند الشعراء والروائيين الذين تعرضوا له فى أعمالهم الفنية . ومن هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى التى يقوم عليها تشكيل « الصورة » فى الشعر الجديد ، وهى أن التشكيل المكانى فى القصيدة — كالتشكيل الزمانى — معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها . وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق فى تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقاً لتصوراته الخاصة . إذا كان ذلك هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق فى التعبير عن نفسه .

وليس فى هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان لكى يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعى والإيقاعات الحيوية للحياة . لأن التكامل لا يكون بالخضوع الكلى للنظام الطبيعى ؛ ففى هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان ، وإنما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرِّف للإنسان فى ذلك الموقف الآخر الذى يستغلُّ فيه الفنان الطبيعة فى التعبير عن نفسه ؛ فهو فى هذه الحالة ، ورغم ما قد يكون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجى ، ما زال يرتبط بالوجود الطبيعى برابطة التعاطف Empathy ؛ إنه يندمج فى الأشياء ويضفى عليها مشاعره . وقد قيل فى هذا المعنى إن الفنان يلون الأشياء بدمه .

هذا فى الحقيقة هو « التكامل الفنى » الصحيح بين الفنان والطبيعة ، وهو الموقف الذى تقوم على أساسه فلسفة « الصورة » فى شعرنا الجديد بخاصة — فعالم الأفكار — وهو بطبيعته غير واقعى — يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة فى الشىء أو مجرد تحوُّل الفكرة إلى الشىء ، أى انتقالا كلياً من اللاواقع إلى الواقع ، بل على العكس ، تظل الفكرة فى ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة . ومن هنا كانت « الصورة » دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ؛ لأن الصورة الفنيـــة تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا فى كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث فى صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة ، وقد نطلق على هذا العبث لفظة « التشويه » ، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا ، وقد تبدو مزيفة . غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف ، لأنه ليس من الضرورى أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الوقائع ، أو أن يكون الذاتى تكراراً للموضوعى ، بل الغالب أن يكون للذاتى واقعيته الخاصة ، وعندئذ ، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتى واقعياً

من خلال الصورة المحسوسة ، يبدو هذا الواقع الجديد مغايراً للواقع القبلى المرصود . إن هذا الواقع الجديد ليس فى الحقيقة واقعاً على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعم للفكرة حين تعانق الطبيعة من واقعية . وليس معنى هذا أن الفكرة شيء مهوش حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوهة ، وإنما المسألة لا تعدو المبدأ الأساسى فى موقف الشاعر من الطبيعة ؛ فهو إذا قبل صورها الناجزة كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكرى ، إن كانت الأفكار تقبل هذا التنسيق ، وفقاً لهذه الصور . والشاعر عندئذ لن يصنع صوراً بالمعنى الفنى للصور ، بل سيضفى النسق الطبيعى القبلى على الفكرة عنده ، فتخرج عندئذ « أشكال » صحيحة مبرأة من كل تشويه ، ولكنها ليست « صوراً » على الإطلاق . أما إذا لم يقبل الشاعر صور الطبيعة الناجزة ، وهذا هو الغالب فى الشعر الجديد ، وجعل للفكرة الأهمية الأولى ، كانت الأشياء الواقعة بالنسبة إليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة ، وهى عندئذ لابد أن تنتمى فى نسقها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطبيعة . وعندئذ نستطيع أن نقول إن « الصورة » كالفكرة شيء غير واقعى . (كلمة الواقع أو الواقعيـة تستعمل هنا بمعناها العادى لا بمعناها المذهبى) .

وهنا تلتقى فلسفة الصورة مع التفسير « الشعرى » للمكان . فنحن نقول إن الشاعر يشكل « الصورة » وإنه يستمد فى تشكيله لها عناصره من عينيات ماثلة فى المكان ، وكأنه بذلك يصنع نسقاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل ، تماماً كالنسق الزمانى (الموسيقى) الخاص الذى صنع به الصورة الصوتية للقصيـدة . فإذا كانت حقيقة المكان — كحقيقة الزمان — نفسية وليست واقعية ، كان تشكيل « الصورة » بالمعنى الذى شرحناه ، أى من حيث هى نسق للفكرة وليس للطبيعة ، متفقاً تماماً مع حقيقة المكان النفسية . حقيقة المكان النفسية تقول إن الصفات الموضوعية للمكان ليست إلا وسيلة أو وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس فى حياتهم اليومية تماماً كالمقاييس الموضوعية للزمن . أما إذا تجاوزنا تنسيق المصالح اليومية بين الناس فإن تلك الصفات الموضوعية تبدو مفروضة على المكان وليست خصائص كامنة فيه . وعندئذ يكون تشكيل الشاعر للمكان فى أغلب الأحيان مجافياً لهذه المقاييس ، لكنه فى الوقت نفسه يكون تعبيراً أصدق عن حقيقة المكان النفسية . وعلى هذا ينبغى أن ننظر إلى « الصورة » لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسى .

وكل ما ترتبط به « الصورة » من المكان المقيس هو المفردات « العينية » بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها . ولهذه الصفات دور خطير فى تشكيل « الصورة » حتى إننا لنجد الشاعر فى بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى الماثل أمامنا ولا يبقى منها إلا على صفاتها . كثيراً ما تعنيه مثلا قسوة الاحمرار دون أن يقف عند الدم نفسه . ومن ثم يختلط تشكيل العينيات (أى الأشياء المرئية بالعين) بتشكيل الصفات الأساسية أو المضافة . وهذه الصفات متنوعة ، يتفرق إدراكها بين الحواس جميعاً . ومن هنا قد ترتبط المرئيات فى الصورة الشعرية بصفات أخرى هى فى أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات ... الخ . ولا يكون لكل ذلك معنى إلا أن « الفكرة » الكامنة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها ، لها طبيعتها الخاصة ، هى التى نسميها « صورة » .

* * *

إن ألوان الأشياء وأشكالها هى المظاهر الحسية التى تحدث توتراً فى الأعصاب وحركة فى المشاعر . إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها فى الناس . لكن المعروف أن الشاعر — كالطفل — يحب هذه الألوان والأشكال ، ويحب اللعب بها . غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب ، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة

أولا ، ثم إثارة القارئ أو المتلقى ثانياً . فالشعر إذن ينبت ويترعرع فى أحضان الأشكال والألوان ، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة فى الذهن . وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان فى نسق خاص . إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها ، وإلا كان شيئاً مملاً . وليست الألوان والأشكال وحدها هى العناصر الحسية التى تجتذب الشاعر ، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون فى الصورة الشعرية ، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب ، وهو لا يتحرك فى نطاق المرئيات وحدها (أو مجرد الصفات الحسية الأخرى المترجمة إلى مرئيات كما يصنع الرسام حين يصور « الملاسة » مثلا) ، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات ، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية . ومن ثم ينبغى حين نتحدث عن تشكيل الصورة الشعرية أن نفرق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية للشىء المكانى . بعض النقاد يجعل المرئى ممثلا للحسى . ولا شك أن المرئى حسى ، ولكن الصورة الحسية ليست دائماً هى الصورة المرئية . وعلى هذا لا نستطيع دائماً — حين نطالع الصورة الشعرية — أن نتمثلها شيئاً عيانياً قائماً فى المكان ؛ إذ أن كثيراً من مفردات هذه الصورة — رغم أنه حسى من الطراز الأول — يصعب فى كثير من الأحيان تمثل وجود عيانى له . فرق كبير بين تمثل الصورة الشعرية وتمثل الأشياء الواقعة فى المكان . صحيح أنه من الضرورات الأولية فى قراءتنا للشعر أن ندرك الألفاظ إدراكاً تصورياً ، فنرى الصورة رؤية واضحة كما يقدمها الشاعر ، وأنه بغير هذه الرؤية — كما يذهب يننجز J. G. Jennings فى كتابه « الاستعارة فى الشعر » Metaphor in Poetry لا يجد القارئ أمامه بحال من الأحوال ما كان أمام الشاعر فى أثناء الكتابة ، وهو كذلك لا يستطيع أن يشاركه عواطفه بأى معنى من معانى المشاركة التامة . كل هذا صحيح ، غير أنه ليس من الضرورى أن يكون استحضارنا لصورة الشىء الذى يدل عليه اللفظ دليلا على أننا قد بدأنا نفكر فى شىء ما بطريقة حسية . فالواقع أنه فى استطاعة كثير من الناس — كما يقول الناقد المشهور رتشاردز — أن يفكروا بطريقة غاية فى التخصص والحسية ومع ذلك لا يستخدمون الصور المرئية على الإطلاق . بل يذهب رتشاردز إلى أبعد من هذا فيقول : إنه من الممكن كذلك التفكير بطريقة حسية دون أى تصور من أى نوع ، أو على الأقل (لأن هذه المسألة موضع نزاع) دون تصور يتصل على أى نحو اتصالا وثيقاً بما يتعلق به التفكير (وهذه المسألة لا نزاع فيها) . والتخييل الذى نستخدمه (إذا كنا نستخدم شيئاً منه) قد يكون غاية فى الاختلاط والغموض والتفكك ، ومع ذلك يكون تفكيرنا خصباً ومفصلا ومتماسكاً .

وعلى هذا لا تصح نظرية « يننجز » — إن صحت — إلا فى حدود ضيقة ؛ إذ أن تمثل الأشياء فى وجودها العيانى أو المكانى وإن كان له قوة التأثير الحسى لا يدل على أننا أدركنا الشعر فى « الصورة » إدراكاً كافياً ، إذ أن التشابه العينى غير كاف لإدراك الشعر ، بل إنه غير صحيح على الإطلاق . فالعلاقة بين الكلمة والواقعة فى الشعر أكثر غموضاً وبعداً من العلاقة بين الصورة و « الشىء » المصور ، فى الرسم مثلا . فالكلمة التى تدل على شىء ليس من الضرورى أن يكون استخدامها فى الصورة الشعرية مقصوداً به استحضار صورة هذا الشىء فى الذهن .

إن الكلمات — بخاصة فى الاستعمال الشعرى — ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء . وليست الصورة التى تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة . وينبغى ألا نخلط بين التعبير والتشابه . فلكى يكون ا معبراً عن (ا) ليس من الضرورى أن يكون ا شبيهاً بـ (ا) أو نسخة منه بحال من الأحوال . يكفى أن يكون لـ ا عندنا نفس الأثر الذى لـ (ا)

على نحو ما . وهذه على الإجمال هى الطريقة التى تمثل بها الكلمات الأشياء أو تعبر عنها . ولكى تكون الكلمة ممثلة لشيء ، كما تمثل كلمة بقرة البقرة ، فإنه ليس من الضرورى استحضار صورة بقرة تشبه البقرة ، إذ يكفى أن تثير الكلمة أى قدر له قيمته من تلك المشاعر والأفكار والمواقف والميول إلى الحركة وما أشبه ، مما قد يثيره الإدراك الحسى لبقرة .

إن الصــورة المطابقة (من حيث إنها تمثل الشيء بأن تكون نسخة منه) لا تستطيع أن تمثل إلا الأشياء التى يشبه بعضها بعضاً . أما الكلمة فتستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفى وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع ، وتستطيع — من ثم — أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة . ففى الكلمة قد تلتقى أو تتحد كثير من المؤثرات . ومن ثم كانت خطورتها فى المناقشات النثرية ، وخداعها لقراء الشعر المتسرعين . لكنه من ثم كذلك كان تأرجح الكلمات على نحو أخاذ بين يدى الأديب المتمكن .

فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهنى معين له دلالته وقيمته الشعورية . وكل ما للألفاظ الحسية فى ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها ، لأن الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان مدعاة للملل كما قلنا .

غير أن الأداء الحسى الذى يمثل الشعر — كما يقول « إروين إدمان » Irwin Edman فى كتابه : « الفنــون والإنسان » Arts and the Man لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية ، فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون خلال الاستعمال (الروتينى) . وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار .

ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده فى الشعر ، بل ربما كان هو المطلوب المحبوب فى الشعر ، رغم أن الحقيقة الواقعة لا تقبله . ذلك أن أن هذا الارتباط يكون دائماً شيئاً جديداً يحمل الإثارة . وفى هذا تتفق الصورة الشعرية إلى حد كبير مع صورة الرسام الحديث فى إعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات . على أن هذه العلاقات الجديدة التى تستكشف دائماً لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنية يقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هى نسق من النظام الطبيعى ، بل تحصل هذه العلاقات فى النفس دفعة واحدة بطريقة لقانية intuitive خاطفة .

وكل هذا النقد لنظرية « ينجز » فى الاستعارة إنما قصدنا به إلى بيان موقف الشاعر الحديث من هذه البلاغة القديمة ، وكيف أنه تجاوزها إلى بلاغة أخرى من بلاغات التعبير أطلق عليها اسم « الصورة » .

وقد كتب « بول ريفردى » ، وهو شاعر فرنسى حديث ، يقول : إن الصورة إبداع ذهنى صرف . وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان فى البعد قلة وكثرة .... إن الصــورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة .. ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة (التى غالباً ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما ، وإنما يمكن — على العكس — إحداث الصورة الرائعة ، تلك التى تبدو جديدة أمام العقل ، بالربط ، دون المقارنة ، بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل .

إن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر . والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته ، أى معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف . ولهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابها منطقياً . وكما يقول العالم اللغوى الحديث « كارل فسلر » : إن المقارنات اللغــوية التى من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير . إنها حلم الشاعر ، حيث تتضام الأشياء ، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد ، بل لأنها تجتمع فى الفكر والشعور فى وحدة عاطفية .

والشاعر « إزرا باوند » يعرِّف الصورة الشعرية بأنها « تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن » .

وأظن أنه قد آن الأوان لأن ننفي نهائيًّا هذا النوع من الثنائية في التفكير حينما نتحدث عن « الصورة » ؛ فنحن نتصور أحياناً — متأثرين بالبلاغة القديمة — أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر ، وأن الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة . ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيراً إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة . إننا نقول مع « هويلي » في كتابه : Poetic Process إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصور الحسية ، وإنما الشعور هو الصورة ؛ أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة ، والذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها . وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت — وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى .

ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة ، وعدم إمكان تصوُّرهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة ، هي أننا لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا — إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها — أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة ، تلك الصورة التي تتولد — تلقائيًّا — مع الشعور نفسه أو الفكرة . وقد عرف معلمو البلاغة — أو لعلهم عرفوا الآن — أن حفظ التلميذ للتشبيهات والاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعراً أصيلا ؛ إذ أن هذه البلاغات لا بد أن تبدأ حركتها من النفس ، فتنبت مع الشعور ولا تكون سابقة له . ذلك أن قيمة الصورة الشعرية — كل صورة — قيمة منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة . وليست هناك قائمة بالصور أو أي تركيبات حسية ذات شحنات مرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه . ولو وجدت لضاعت كل أهمية للشعر ، ولصرنا في غير حاجة إلى الشعراء .

غير أنه — لحسن الحظ — لم يغن رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات في كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائماً لإبداع الجديد في مجال الصور . والحقيقة أنه ليس طموحاً بمقدار ما هو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته في التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيراً أصيلا صادقاً .

إن الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة . ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها . ولكن يبدو أن الصور التي يقدمونها لمشاعرهم ذات طبيعة متنقلة — فضلا على أنها منتهية كما قلنا . وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الإثارات المتنوعة التي تثيرها فينا صوره . وهنا نضيف أن هذه الإثارات التي تستثار في عقل من العقول ليس من اللازم أن تماثل الإثارات التي على نفس القدر من الحيوية ، والتي يثيرها البيت من الشعر — نفس البيت — في شخص آخر . كما أنه ليس من اللازم أن تكون لأي من المجموعتين من الصور علاقة بأي مجموعة من الصور تكون قد نبتت في عقل الشاعر . وهذا شيء طبيعي إذا نحن عرفنا أن رصيد الأشياء (الأشكال والألوان وكل المحسوسات) من المشاعر يختلف عند الأشخاص المختلفين . وهو يختلف من حيث النوع ويتفاوت من حيث الكم .

ويرجع هذا الاختلاف والتفاوت إلى أن الناس ليسوا نمطاً واحداً في استجابتهم للأشياء أو تأثرهم بها . وقد استطاع « كرتشمير » أن يعرف خصائص أنماط أربعة للناس تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً . وهذا الاختلاف الجوهري في الطبائع لا بد أن ينتج عنه اختلاف الناس في استجابتهم للصورة الحسية ومدى تأثرهم بها . وليست هذه قضيتنا هنا على كل حال ؛ كل ما يعنينا هو تقرير القيمة المتنقلة للصورة الشعرية .

ولحسن الحظ استطاعت الدراسات النفسية التحليلية أن تلقى فيضاً من الضوء على هذه القضية لتفسيرها . فإذا كان الناس يختلفون إزاء المفردات الحسية التى تشكل منها الصورة فطبيعى أن يختلفوا إزاء الصورة نفسها ، خاصة أن العلاقات التى أنشأها الشاعر بين مفرداتها بتوجيه من فكرته أو شعوره تنتمى إلى طبيعة الشاعر النمطية إلى أبعد حد .

إدراك الصورة إذن — كتشكيلها — يعتمد إلى حد بعيد على طبيعتنا النمطية . وإدراكنا للصورة — على هذا الأساس — ليس إلا إعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية . وليس غريباً بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها .

* * *

وإذا كان تشكيل الصورة فى المذاهب الفنية الحديثة ، كالتأثرية والرمزية والسريالية ، يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة بكل مشخصاتها التى شرحناها فإنه ما تزال للصورة الشعرية إمكانيات أوسع من إمكانيات الصورة المرسومة . إن الصورة المرسومة تشكيل مكانى صرف . وهو حقاً قد يوحى بالزمان فى كثير من الحالات ، فليس من الصعب على الفنان أن يجسم « الحركة » ، والحركة زمانية ، وعندئذ يمكن أن يقال إنه لا فرق بين الصورة اللغوية (الزمانية المكانية فى طبيعتها) والصورة المرسومة . غير أن المسألة ليست مجرد التغلب على العنصر الزمانى فى اللوحة المرسومة والإيهام بحضوره ، فما تزال هناك على الأقل المحسوسات الشمية والذوقية التى لا تقل خطورة فى تشكيل الصورة عن المرئيات . فإذا قلنا إنه فى استطاعة الرسام أن يدل على هذه الأحاسيس كذلك فى صورته بطريقة أو بأخرى بقى الفرق الجوهرى الذى يرجع إلى طبيعة اللغة ذاتها ، أو — إن شئنا الدقة — إلى طبيعة الرمز اللغوى .

إن التصوير السينمائى الذى يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة فى هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين « الصورة » اللغوية والصورة المرئية ؛ إذ أمكن فيه التغلب على العنصر الزمانى نهائياً . غير أن هذا النوع من التصوير الذى ينقل إلينا الشيء متحركاً (أو المكان متزمناً) ، أى الذى يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية ، لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوى نستطيع أن نسميه « التصوير السردى » ، وهو التصوير الذى نطالعه فى الأدب القصصى . وفرق كبير بين الصورة الشعرية والتصوير القصصى . فى الصورة الشعرية نوع من التكثيف الشعورى الناتج عن تلاشى الأبعاد أو القيود الزمنية التى تفصل بين الأشياء — والشعر ، رغم أنه فن زمانى فى جوهره — لا يعترف بأبعاد الزمان . ذلك أنه — كما سبق أن قلنا — لا يعترف بموضوعية حقيقته . والتصوير القصصى يقترب من التصوير الشعرى كلما أهمل عنصر الزمان فى تنسيق علاقات الصورة المسرودة .

فالمشهد السينمائى أو القصصى وإن كان زمانياً إلا أنه يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية ؛ لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، أى بنسقه الطبيعى الذى يتمثل فى الامتداد والتتابع فى اتجاه . أما الصورة الشعرية فهى — كما قال فسلر — حلم الشاعر ، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقى للزمان ، ولا يعترف — نتيجة لذلك — بالسببية . وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية ، أو ما سميناه كثافة الشعور .

إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور ، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة . الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة . فهو ماثل فى الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى [١] . والتفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف . والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحرى ؛ فهو يأسرهم

---

(١) هذا رأى « فرويد » فى كتابه « تفسير الأحلام » .

ويجذبهم إليه بقوة خفية لاتجذبهم بها الحقيقة الواقعة .

وإذا كانت المذاهب الفنية الحديثة فى التصوير تصدر عن نفس المبدأ ، فلا يرتبط الفنان بنسق الأشياء كما هى واقعة فى الحياة بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة فى الزمان والمكان ليعبر عن شعور أو فكرة أو حالة نفسية — فإنه ما تزال صورة الشاعر أوسع مدى وأكثر رحابة . لأن القصيدة من حيث هى حلم — كما يقول إروين إدمان — تعد ارتباطاً بين مجموعة من الصور والرؤى والأفكار المندمجة فى وحدة مفردة خلال حالة نفسية تربط بينها . أى أننا فى القصيدة نستقبل حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة . وهذه الصور لا ترتبط وفقاً للنسق الطبيعى للزمن كما هو الشأن فى المشهد السينمائى أو التصوير السردى فى الأدب القصصى ، بل وفقاً للحالة النفسية الخاصة .

إن تشكيل الصورة الشعرية معضل ولا شك ، وتشكيل القصيدة أكثر إعضالا . وما زلنا فى حاجة إلى إضافات علمية تلقى مز يداً من الضوء على هذه العملية . لماذا نلجأ إلى تشكيل الصورة الشعرية على هذا النحو ؟ أى ماذا يدفعنا إلى هذه المغامرة ؟ ولماذا نؤثر اللعب بالرموز دون الحقائق الواقعة ؟ وما المعايير التى نصدر عنها فى خلق علاقات بذاتها بين هذه الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل ؟ هذه الأسئلة وغيرها تحتاج إلى دراسات علمية يستضىء بها النقاد . فلسبب ما غير الرغبة فى التأثير البلاغى نؤثر فى الشعر استخدام الصورة وتشكيلها على نحو خاص بها . وهو سبب يرتبط بنا أكثر مما يرتبط بالآخرين . ومن ثم يمكن دائماً استكشاف عناصر شخصية فى كل صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية . ونحن نؤثر الرموز لأن الطابع الثنائى — كما تقول فلورنس كين Florence Cane فى كتابها : The Artist in Each of Us وهو الطابع الذى يجمع الحقيقى وغير الحقيقى كامن فيها . وبهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة الاتصال بين الغرائز المتصارعة . أما ميزان العلاقة بين الرموز المكونة لصورة فشىء غاية فى المرونة ولا يمكن ضبطه . ولعل السبب يرجع إلى تلك الثنائية فى طبيعة الرمز ، تلك التى تجمع فى وقت واحد الحقيقى وغير الحقيقى ، وإلى مرونة المادة النفسية بصفة عامة . و« فرويد » فى كتابه « تفسير الأحلام » يقرر أنه قد يكون من الواجب فى أحيان جد كثيرة ألا يفسر الرمز الظاهر فى محتوى الحلم بالمعنى الرمزى بل الحرفى . ونفس الشىء يمكن تطبيقه بالنسبة للصورة الشعرية . ألم نقل إنها حلم الشاعر ؟ وعلى هذا يمتزج الرمز فى الصورة الشعرية بالحقيقة حتى إننا لانعرف فى كثير من الحالات ما هو رمز وما هو حقيقة . غير أنه من المؤكد أن المسألة لاتتم نهائياً بغير معايير ؛ فنحن نلاحظ — من جهة أخرى — أن اختيار الرمز فى تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، وإنما تظل أصداؤه تتجاوب فى أنحاء القصيدة ، مؤكدة لشىء ما . فليس اختيار الرمز إذن تعسفياً أو اعتباطياً وإنما تدعو إليه كذلك ضرورة نفسية .

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة ، هى بلا شك أكثر تعقيداً من أى صورة فنية أخرى . وتحديد طبيعتها — نتيجة لذلك — محفوف ، كما رأينا ، بكثير من الصعوبات . وأمام هذه الصعوبات اقترح « هويلى » أن نستبدل بكلمة الصورة image كلمة يشتقها هو اشتقاقاً جديداً فى اللغة الإنجليزية هى كلمة sone (ويمكننا أن نصطلح على ترجمتها بكلمة «توقيعة») ليدل بها على مجموعة الألفاظ التى تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها فى عملية الاستعارة . فالتوقيعة هى الوحدة الحيوية فى الشعر التى لا تقبل الاختصار . لكن ليس من الضرورى أن تبنى القصيدة من مجموعة من هذه الوحدات التوقيعية كما لو أنها كانت قوالب من الحجارة . ثم إن زيادة التوقيعات أو مضاعفتها لا يمكن أن يكوّن بذاته قصيدة . بعض التوقيعات يكون

خصباً وبعضها الآخر يكون عقيما . والتوقيعة العقيمة هى الاستعارة التى تدل على ذكاء ولكنها تفشل فى أن تحدث فى السياق العام أصداء متجاوبة . أما التوقيعة الخصبة فتتمثل — عندما تصل إلى أقصى حد من النماء وقوة التوقيع — فى القصيدة كلها ، وإن كان من الممكن فى بعض الأحيان أن نميز توقيعات داخلية بعضها يكون مرئياً فى طابعه بشكل يكفى لأن نسميها صوراً .

وعلى هذا ترتبط « الصــورة » بكل ما يمكن استحضاره فى الذهن من مرئيات ، أى ما يمكن تمثله قائماً فى المكان ، كما هو شأن الصورة فى الفنون التشكيلية . أما القصيدة فمجموعة من التوقيعات التى قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى التى سبق الحديث عن ضرورتها وأهميتها فى تشكيل الصورة الشعرية . على أن هذه الصور بعد ذلك تعبر فى مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة فى مجملها « صورة » واحدة من طراز خاص ، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة .



تطوُّر الفنون التشكيلية في الإقليم الشمالي

بقلم الدكتور سلمان قطاية

نستطيع أن نقول إن الحركة الفنية فى الإقليم الشمالى بدأت مع الفنان المرحوم توفيق طارق . وهكذا فهى تعود إلى ثلاثة أجيال مضت . بدأت بطيئة متفرقة وأصبحت اليوم شديدة البأس ، قوية الجذور . وكان كلٌّ من هذه الأجيال الثلاثة يحمل فى طوايا نفسه وخبايا فنه سمات التطور الفكرى عامة . ولقد عاش الجيل الأول (جيل توفيق طارق) تحت نير الاستعمار التركى الغاشم ، وعانى من وطأته الكثير ؛ فكم من دماء بريئة أهرقت ، وكم من أعواد مشانق رفعت ، وكم من سجون غصَّت بزائريها !

وقام المفكرون يحملون لواء النضال ، ويستبسلون فى سبيل الدفاع عن كرامة قوميتهم وعزة عروبتهم . وكان على رأسهم عبد الرحمن الكواكبى المفكر العربى الكبير (١٨٤٨ — ١٩٠٢) وصاحب « أم القرى » ، وكذلك عبد المسيح الأنطاكى . . وما لبث أن قامت بعدهما فئة أخرى لقيت أبشع مصير . فقد جاء جمال باشا (السفاح) فقتل : عبد الغنى العريس وعبد الحميد الزهراوى وغيرهما ، فقضوا شهداء الكرامة الوطنية .

● الجيل الأول أو المؤسس

فى ذلك الجو ولد توفيق طارق فى حى متواضع بدمشق (حى السمانة) وكانت عائلته ميسورة الحال ، تعيش فى بحبوحة ؛ مما سمح لوالدته بأن ترسله إلى باريس لدراسة الفن ثم حصل على شهادتين فى مسح الأراضى وهندسة البناء . ولما كان هذا الفنان قد عاش فى حقبة لم يكن فيها للفن اهتمام ورفعة إلا فى الأوساط الراقية الخاضعة للثقافة الأوروبية المباشرة ، وقضى زمناً طويلا فى تركيا وفلسطين والحجاز ولبنان ، فإن أكثر معلوماتنا عنه فيها شكوك وغموض لا يجلوها سوى انكباب نخبة من النقاد والمؤرخين على الدراسة الموضوعية العلمية الدقيقة لحياته بُغْيَة الوصول إلى تأريخها بصورة تضع اليقين موضع كل شك أو غموض.

كان توفيق طارق مهتمًّا بإعادة أمجاد العرب خلال لوحاته ، فانكبَّ على التاريخ يدرسه بدقة لينقل من المعارك والانتصارات مشاهد تكون تمجيداً للماضى ، وحافزاً للأجيال ، للتمثُّل بها فى إقامة مستقبل مجيد قوى . فكانت لوحاته العديدة ، معارك حربية : القادسية ، اليرموك ، حريق صيدا ، معركة حطين.. ولوحاته الأخريات التى تعيد لنا صورة صادقة عن الحياة الفاخرة التى كان يعيشها الخلفاء العرب فى القديم ، بل ربما وجد فريق فى بعض تلك اللوحات روحاً نقَّادة تهكمية لاذعة . ففى تهتك بعض لوحاته ما يذكِّر بتهتك خلفاء آل عثمان واهتمامهم بملذات الدنيا ، والانغماس إلى الحضيض فى الشهوات ، وترك الرفيع مما يتحلى به الإنسان الراقى !

وعلى الرغم من أن توفيق طارق وُلد بعد عام تماماً من أول معرض للمدرسة الانطباعية الفرنسية (باريس عام ١٨٧٤) ، فقد ظلَّ مخلصاً للمدرسة الكلاسية مع ميل واحترام للمدرسة الطبيعية التى ترأسها انجر : (١٧٨٠ — ١٨٦٧) ، وعاصرت نابليون الأول وأمجاده . إلا أن لوحاته الأخيرة بدأت تميل فى

ألوانها نحو الطرف الحارّ من الطيف الشمسى . . ولا أدلّ على ذلك من دراسة لوحته الأخيرة « معركة حطين » .

وقد توفى توفيق طارق عام ١٩٤٠ فى بيروت بعد أن أنتج الكثير من الرائع ، ولكنها ظلت مبعثرة هنا وهناك فى تركيا ، بيروت ، دمشق . وقد جدّت وزارة الثقافة فى جمعها والاحتفاظ بها .

ونستطيع أن نضيف إلى هذا الجيل اسم المرحوم عبد الوهاب أبو السعود (١٨٩٨–١٩٥٠) الدمشقى الذى كان إلى جانب اهتمامه بفن التصوير أديباً وكاتباً مسرحياً وممثلا . ولوحاته تقدم المواضيع نفسها بالأسلوب نفسه وإن كانت أقل دقة وروعة من لوحات طارق . كذلك لوحات المرحوم على رضا معين (١٨٧١–١٩٥٤) وهو من مدينة حلب . درس فن المعمار فى استانبول ، وزار مدناً أوروبية وعربية عديدة ، واهتم بصورة خاصة بإحياء آثار الماضى بكل أمجاده وروعته وقوته . فلوحاته تصوير دقيق لآثار العرب : كقلعة حلب ، ومدينة تدمر ، وقصور الأندلس ... كلها فى أجمل حللها وأبهى ألوانها .

ونستطيع أن نضيف إلى القائمة نفسها اسم سعيد تحسين الذى ولد عام ١٩٠٤ فى دمشق وزار بعض البلدان العربية ، وعمل فيها ، واهتم أيضاً بالحوادث التاريخية : معارك حطين ، القادسية ، ذات الصوارى . وصوّر الشخصيات العربية التاريخية كالمثنّى بن حارثة ، وصلاح الدين الأيوبى ، وطارق بن زياد وغيرهم ... وأسلوبه كالآخرين من حيث الأداء ، وتغلب على لوحاته الزرقة .

كان لهذا الجيل المؤسس الفضل الأول فى وضع بذور الفنّ التشكيلى فى هذه البلاد ، واليد الطولى فى قيادة الأذواق ، لاسيما الجرأة الكبرى فى تحدى التقاليد والعرف والانطلاق قُدُماً نحو الأمام فى سبيل رسالة الفن السامية .

وبالفعل لم تذهب أعمالهم وجهودهم سدًى ، فما هى إلا سنوات حتى جاء جيل جديد حمل الشعلة ومضى بها نحو الهدف نفسه وفى الطريق نفسه . طريق العمل والجرأة والنضال .

● الجيل الثانى أو المخضرم

وفى عام ١٩٢٠ تقدمت الجيوش الفرنسية نحو دمشق قادمة من الغرب لإخضاعها للاستعمار الفرنسى ، وكانت معركة ميسلون الخالدة ، واستشهاد يوسف العظمة وزير الحربية وقائد الجيش العربى .

ولكن الشعب لم يطأطئ الرأس ، أو يذعن للحكم الجائر ، فكانت الثورة السورية الشهيرة عام ١٩٢٥ التى بدأت فى دمشق وضواحيها وامتدت إلى باقى المناطق والمدن ، وعرف فيها المستعمر قوة شكيمة أبناء البلاد ، ومتانة عزيمتهم فى سبيل الاستقلال والحرية .

وعندما دخل المستعمر البلاد أدخل ثقافته معه أيضاً وفرضها على الناس فرضاً ، فكان الطفل يتعلم الأبجدية اللاتينية قبل الأبجدية العربية .

وجاء الجيل المخضرم واتجه نحو الحضـــارة الأوروبية لينهل من مواردها ، واتجه الفن صوب الفن الأوروبى والفرنسى منه بصورة خاصة ، فظهر منهم من ظلّ محتفظاً بالذوق الكلاسى لكن الأغلبية خطت نحو الأمام خطوة أخرى واختارت الانطباعية .

ومن الفئة الأولى نستطيع أن نذكر اسم محمود جلال (ولد عام ١٩١١) الذى عاد عام ١٩٣٩ من روما ، وقد نال شهادة أكاديميّا فعمل مدرساً ، وهو اليوم مفتشا للفنون الجميلة فى وزارة التربية وعضو المجلس الأعلى للآداب والفنون ، ولوحاته قليلة لأن إنتاجه نادر ، وذلك لكثرة مهامه وأعماله ، وتتناول صوره الحياة العربية اليومية بأسلوب كلاسى ينقلب أحياناً إلى رومانسى .

وإلى حلب عاد غالب سالم عام ١٩٣٦ ، يحمل الشهادة نفسها وكرس حياته للتدريس فى المدارس الثانوية وكلية الهندسة ، وإنتاجه القليل يحمل أسلوب الكلاسية المدرسية .

أما الفئة الثانية (الانطباعية) ولا أقصد بكلمة انطباعية معناها الدقيق كما التزمه الثالوث : مونيه ، بيسارو ، سيسلى ، إنما أعنى استعمال الألوان الصافية ولمسات الريشة العريضة الحرة .

فميشـيل كرشه (ولد عام ١٩٠٠) من أقدم الفنانين فى دمشق فى استعمال هذه الطريقة إلا أنه سريع الإنتاج كثيره ، ولا يطرق إلا مواضيع محدودة .

ورشاد قصيباتى (ولد عام ١٩١١) يعدّ أيضاً من أقدم الفنانين فى استعمال الطرائق الانطباعية بعد أن عاد من فلورنسا والبندقية حيث سلخ ردْحاً طويلا من الزمن فيهما . ويمتاز عن غيره ببراعته فى فن الفسيفساء ، إلا أن لوحاته صعبة التصنيف ، إذ ينقصها الانسجام الشخصى فى الأسلوب .

أما زهير الصبان (ولد فى دمشق عام ١٩١٣) فهو من تلاميذ المرحوم توفيق طارق ، ونشأ فى جو الرسم التجارى فى أسواق دمشـق ، ولازم الاسكندرية فترة من الزمن ، ولوحاته تمتاز بالإشراق الانطباعى والتغنى بالحياة البلدية ، ومناظر طبيعة الغوطة الخلابة .



لوحة « معركة حطين »



توفيق طارق

« طريق ريفى » نعيم إسماعيل

ولعل ناظم الجعفرى يقع من حيث التصنيف فى الأداء بين الجيلين الأول والثانى ، فلوحاته : ضخمة زاخرة بالموضوعات المتعددة ، وأسلوبها بين كلاسى كما فى صور الوجوه ، أو انطباعى كما فى لوحاته عن مناظر دمشق فى أسواقها وطبيعتها ، ولعله أمهر الفنانين فى الرسم بالقلم الفحم أو الرصاص . وهو من تلاميذ أكاديمية القاهرة للفنون .

كذلك نصير شورى فهو من خريجى أكاديمية القاهرة ، ويعدّ رائد الانطباعية فى دمشق ، فمواضيعه مقتصرة على وصف طبيعة بلادنا والتغنى بألوانها الجميلة ، وذلك بأسلوب رقيق شفاف يذكّرنا بلوحات « جونكيند » المائية التى كانت من أولى مصادر الانطباعية الفرنسية .

أما فى ميدان النحت ، فإن جاك وردة (ولد عام ١٩١٣) من أقدم من عمل فى هذا الميدان ، زار فرنسا ، وعاد منها عام ١٩٣٥ ، وظل يتابع هوايته حتى احترفها ، وله نشاط ملحوظ فى الجو الفنى الدمشقى ، وتماثيـله ذات طابع واقعى ، يذهب أحياناً حتى الرومانسية . وهو اليوم من موظفى وزارة الثقافة .

وقد أصيب الفن السورى بمصاب أليم بوفاة الفنان فتحى محمد (١٩١٧ – ١٩٥٨) الذى ولد فى جو شعبى فى حلب ، واستطاع بعمله المستمر وموهبته الحقة ، أن يلفت الأنظار إليه وبخاصة عندما احتفل بالعيد الألفى لأبى العلاء المعرى ، وفاز بالجائزة الأولى لمسابقة لعمل تمثال نصفى لفيلسوف المعرّة فذهب إلى القاهرة حيث درس فن التصوير خلال ثلاث سنين، ثم أرسلته بلدية حلب على نفقتها إلى روما حيث درس النحت والميداليات والبرونز ، ونال عدة جوائز عالمية ومحلية وعاد إلى وطنـــه لكن الموت لم يمهله فتوفى بسرطان المعى ولما يجاوز الأربعين من عمره ! ومعظم أعمـــاله لا تزال فى روما وهى ذات طابع كلاسى يميل إلى البساطة والسلاسة فى معالجة الكتل، وإلى التعبيرية القوية فى تقديم الموضوع . وأهم تماثيله : عارية ، ويافع . وقد نالا جائزتين ثمينتين فى روما وتمثال الموجة .

والحق يقال فقد كان لهذا الجيل المخضرم الفضل الكبير فى تنشئة جيل جديد ، بدأ يتذوق الفن ويقدس تعاليمه . ورغم أن الشعب كان فى نضال مستمر ضد المستعمر : فكانت ثورة هنانو ثم معاهدة عام ١٩٣٦ ، ثم استقالة رئيس الجمهورية آنذاك ، ثم العودة إلى النضال بعد أن نكث المستعمر بالعهود ، فقد كانت الحركة الفنية تواصل نشوءها .

وفى عام ١٩٤٥ انتفض الشعب انتفاضة جبارة فطأطأ لها المستعمر رأسه ، وانسحب يلاحقه الخزى والعار وتطارده اللعنات .وبدأت فترة امتازت بالنشاط والحماس من جميع الوجوه . ودخل الجيل المخضرم الفترة الثانية من حياته : فترة أولى خلال عهـــد الاستعمار الفرنسى ، والثانية عهد الاستقلال والحرية .

وكان من الطبيعى أن تظهر أفكار جديدة واتجاهات عديدة تتفق مع أهداف مرحلة ملؤها العمل والتفاؤل .



« إلى السوق » صلاح الناشف
ألوان ترابية (جواشى)

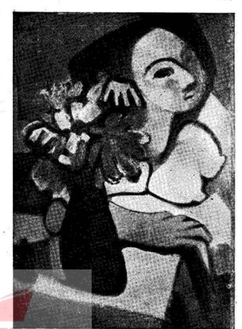
وبدأت مفاهيم الفن فى التطور . وجاء المحامى روبير ملكى (ولد فى الاسكندرية عام ١٩٢٢) يتحدى الأساليب بلوحاته السيريالية بادىء الأمر ، ثم الوحشية ثم بطريقة فكرية تركيبية .

فكانت مناقشات ودهشات ! ثم مالبث أن قام أدهم إسماعيل بطريقة حديثة أخرى تعتمد على الخط الملتوى اللانهائى والمساحات اللونية البراقة الحادة .

وأدهم هو أحد تلك الفئة من الفنانين والأدباء الذين تركوا بلدهم الأصلى (أنطاكية) ولجئوا إلى دمشق بعد كارثة انسلاخ انطاقية عن الوطن الأم .. هذه الفئة التى تتوقد حماساً ، وتشتعل ناراً فى حب العروبة . ومنهم : زكى الأرسوزى صاحب المقالات والكتب العديدة فى القومية العربية . والشاعر سليمان العيسى . والأخوة إسماعيل ؛ وهم أربعة : صدقى كاتب وأديب معـــروف ، وعزيز رسام كلاسى ظل فى استانبول ، وقد عاد منذ مدة قريبة ليعمل جنباً إلى جنب مع أدهم ، ونعيم وهو أصغر إخوته ولعله أكثرهم موهبة وأصالة ، وهكذا ومع أولى معـــارض أدهم إسماعيل ، وروبير ملكى ظهر الاتجاه الجديد .

● الجيل الجديد

ازداد النشاط الفنى وعدد الفنانين الذين راحوا يطالبون بالاهتمام بعملهم حتى تقرر إقامة معرض



زهر ووجه وألوان أسعد زكارى

سنوى فى المتحف الوطنى بدمشق يشترك فيـه كل مواطن بعدد من اللوحات وتقدم ثلاث جوائز مالية لفن التصوير، وثلاث لفن النحت. وأقيم أول معرض عام ١٩٥٠ واشترك فيه ثلاثون فناناً، وآخر معرض عام ١٩٥٧ واشترك فيه سبعة وستون رساماً، ثم أبدل بمعرض الربيع والخريف بعد الوحدة.

وأسست الجمعية السورية للفنون وكان قوامها الفنان نصير شورى، وميشيل كرشه، وعبد العزيز النشواتى. وما لبثت أن ظهرت رابطة الفنانين السوريين للرسم والنحت وهى تضم قرابة عشرين فناناً. وكانت كلٌ منهما مركزاً للنشاط الفنى، حيث تقام الحفلات والمعارض، وتلقى المحاضرات والأحاديث، ويلتقى الفنانون والأدباء فيتناقشون فى مشاكل الفن التى مالبثت أن ظهرت بكليتها.

ومن الفنانين من ظل مثابراً على طريقته المعهودة ولكن الآخرين قاموا يطالبون وينادون بالتطور. فقد شعر بعضهم بأن البلاد قد أقبلت على عهـد جديد امتاز بالوعى القومى. فالشعب بدأ يشعر بوجوده وبكيانه. وبديهى أن يظهر ذلك الوعى والشعور فى الأعمال الأدبية والفنية.

وانطلق كلٌ فى اتجاه: قسم منهم أخـذ عن مدرسة أوروبية ومضى فيها مقلداً أو مطوراً.

والقسم الآخر بدأ يحاول الأخذ من قديم التراث العربى والشعبى ليبعث فى لوحاته ورسومه روحاً جديدة تعبر عن الحاضر ... حاضر الأمة العربية.

وهذا ما يميز الجيل الجديد، فنعيم إسماعيل يأخذ عن الرسوم العربية القديمة والفن الشرقى، ألوانه الساطعة وإشراقها الجميل إلى جانب الزخرفة والتعبير المحلى عن البقية ... وتقدمه سريع وملحوظ وأصالته فى بروز وظهور، بل بدأنا نرى له بعض التلاميذ كالسيد عبدالقادر الأرناؤوط.

وبرهان كوكوتلى (ولد فى دمشق عام ١٩٣٠) اتجه وجهة الفن الشعبى يأخذ عنه ألوانه وبساطته فى الأسلوب وعذوبته فى التعبير مضيفاً عليها نوعاً من التعبيرية الإنسانية ... وهو اليوم — بغية الدراسـة والتطور — فى رحلة طويلة مرّ بها بإسبانيا ثم مراكش وسوف يتوجه نحو أمريكا.

وعلى الهدف نفسه يسير هشام زمريق (ولد فى دمشق عام ١٩٣٤). ولا عجب فقد درسـا فى الأكاديمية نفسها (القاهرة) وعاشا معاً فترة من الزمن إلا أن «هشام» يحب التبسيط الشديد فى لوحاته، مستعيناً بالرسوم الشعبية ليجد لنفسه طريقة وأسلوباً عربياً جديداً.

أما أسعد زكارى (ولد فى دمشق عام ١٩٣٠) فقد درس فن المعمار فى الاسكندرية، ولازم الأستاذ



سمفونية موسيقية فى (ماسنسيو) أدهم إسماعيل

سيف وانلى ، وأدرك أن مشكلة الفن الحديث هى اللون وأن « فنان المستقبل ملون كما لم يكن مثله من قبل » على حد قول ڤان جوخ... فأقبل على مشكلة المساحة اللونية يمعنها درساً وفحصاً فيأتى بالروائع من حيث الجرأة والتحدى وهذى أكبر ميزاته .

وفى حلب يحاول سامى برهان أن يدمج الخط العربى فى فن التصوير ليأتى بفن عربى قومى .

كما أنه لا بد لنا من الإشارة إلى الجهود المخلصة التى يقدمها عدنان أنجيليه فى فن النحت وهو اليوم فى الإقليم الجنوبى يدرس ذلك الفن .

وفى عام ١٩٥٧ عاد من روما ثلاثة من أقدر فنانينا : محمود حماد وأدهم إسماعيل وممدوح قشلان ، وهو أصغرهم سناً ، وعينوا مدرسين للفنون فى درعا ، وهى مدينة صغيرة تعد مركزاً لمحافظة حوران ، وهناك أمضوا سنتين تفرقوا بعدها ، فذهب ممدوح إلى القاهرة فى وزارة التعليم المركزية ولحق به أدهم فى وزارة الثقافة المركزية . وخلال تلك المرحلة . . مرحلة درعا ، إذا جازت لنا هذه التسمية ، اتضحت شخصية الفنان حماد ، فقد كان من هواة التصوير ، وعمل مدرساً مدة طويلة حتى ذهب إلى روما فنال شهادات فى التصوير ، والفريسك ، والحفر . . (وهو الوحيد بين فنانينا الذى يتقن هذا الفن وله فيه أعمال ناجحة) . والميداليات .. واتسمت لوحاته برشاقة اللمسة ، ووضوح الألوان والتعبيرية الإنسانية . فحوران بلد فقير يعانى مصاعب عديدة لم يفت الفنان التأثر بها ، وتسجيل أحاسيسه عنها فى لوحاته . على حين كان أدهم يزيد من حدة ألوانه ، ويقلل من تلوى خطوطه ، ويقوى تراكيبه كما فى لوحاته : الحطابة ، ومنظر من حوران .

أما ممدوح (ولد فى دمشق عام ١٩٢٦) فقد كان طيلة دراسته فى روما متعشقاً « الموسيقى لحركات القلب الهامسة » و « للتناغم الأصم » فى الألوان ... كما كانت طريقة الفنان الفرنسى جوجان لكنه نزع عنها اللون الأحمر وأضاف الأصفر الفاقع واستعمل



« نساء فى سوق حمص » بريشة برهان كركوتلى
(مجموعة الدكتور قطاية)

الخط المستقيم فى تآليفه . . . ومنذ مدة قريبة أقام معرضاً اتبع فيه أسلوباً تعبيرياً قاسياً عرض فيه مشاكل الحورانيين : من قحط ، وجوع ، وعذاب وألم ! . . . وكان لمعرضه ضجة كبيرة .

وعند ما ظهر الأسلوب الحديث ترك صلاح الناشف (ولد عام ١٩١٤ — درس فى فلورانسا) طريقته القديمة (الزرقاء !) وانتقل إلى الخطوط المستقيمة ذات التوازن المائل والسطوح الصغيرة ذات الألوان الصارخة .

أما الحركة فى شمال الإقليم ، ففى حلب ، كان الفنان الفريد بخاش قد اشترك وساهم فى الحركة الفنية منذ البداية لكنه ما لبث أن ذهب إلى بيروت واستقر فيها .. وكانت لوحاته فى بدايتها تميل إلى التغنى بجمال المرأة بأسلوب رومانسى . . . وفى البلد نفسه شاب نشيط موهوب ، هو فاتح مدرس — (ولد فى حلب عام ١٩٢٢) . ما لبث أن حاز الجائزة الأولى عام ١٩٥٢ ، ثم ذهب فى بعثة إلى روما .



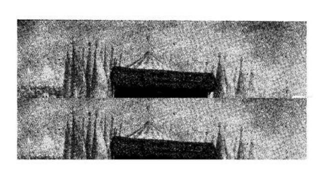
الجاحظ « حفر على اللينو » محمود حماد

كان فى بدء أمره يعبر عن أحاسيسه بلغتــه الرمزية والسريالية ؛ ثم ما لبث أن أصبح انطباعياً باسما . وفى روما اليوم تحوز لوحاته الإعجاب والتقــدير . ولا بد لى من أن أسجل نشاط الجالية الأرمنية فى حلب فى الميدان الفنى . فهناك « أكاديمية ساريان » تدرس الفنون منذ أكثر من عشر سنين على يدى الأستاذ كابلان » ومن أشهر الرسامين الأرمن ، حزقيال طوروس الواقعى النزعة .

أما فى اللاذقية — المرفأ الباسم — فقد تقلد زمام النشاط الفنى ، النادى الموسيقى يرأسه الموسيقى محمود عجان . وفيه فرع خاص للتصوير يشرف عليــه الفنان إبراهيم هزيمة (ولد فى عكا ١٩٣٣) وأسلوبه متنقل من الكلاسية إلى الانطباعية حتى التجريدية ، ولقد رافق وفدنا إلى مؤتمر الشباب فى « آكرا » حيث



تفصيل من لوحة معركة حطين توفيق طارق
القسم الأيسر من اللوحة :
وفيه تبدو المعركة على أشدها . ولقد صور الفنان نفسه على شكل فارس عربى ينزل الصواعق على رأس الفارس الصليبى





الأوبرا الأمريكية في المرآة

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

في عام ١٨٥٩ جاء بمجلة « هاربر » في ختام إحدى مقالاتها الرئيسية عن الفنون بأمريكا ما نصه :

« يمكننا أن نستعير كل ما قامت به البلاد العريقة من فنون في تشييد المباني الشامخة الجميلة ، ونستطيع أيضاً في الوقت المناسب أن نقتني ما قد تجود به قرائح فنانيهم من روائع الصور والتماثيل والتحف .... » .

وكان الهدف الفني الذي يترسمه الأمريكيون وقتئذ هو : جلب التراث الفني الأوروبي إلى بلادهم بدلا من القيام بمبتكراتهم في الأعمال الفنية . وكأن تلك الأعمال سلعة تمكن شراؤها من السوق ونقلها إلى دورهم ومتاحفهم . وقد تسلطت هذه النظرية على عقولهم خلال الأجيال التالية على هذا العهد ، حتى أضحى الفن الأمريكي ينحصر في مجرد استيراد الأعمال الفنية من أوروبا ومحاولة محاكاتها . وكان كل ما استوردوه من هذا التراث الفني الأوروبي هو ما له الشأن الأكبر لديهم . فانعقدت عليه آمالهم وبذلت قصارى جهودهم في نقله ومحاكاته والاستعارة من أساليبه ما وسعهم استعارته ونقله منه .

وقليل من الناس من كانوا وقتئذ بأمريكا يستمعون إلى نصيحة « إمرسون » عندما كان يردد القول بأنه :

من العبث أن يحاول الأمريكيون ترديد ما أتته عبقريات الماضي من معجزات فنية ، بل على العكس إنه من الأجدر أن ينشد الجمال والقدسية في حقائق جديدة تستمد ضرورتها وكيانها من ضروريات المجتمع الحالي ، وسواء أكان ذلك في الحقل أم في الطريق أم في المتجر أم في المصنع .

وظلت هذه النظرية سائدة طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في سائر الفنون التشكيلية والعمارة والموسيقى وبنوع خاص في نموذج الأوبرا. فنجد في أواخر القرن التاسع عشر مؤلفين موسيقيين أمثال : « فراي » و« بريستو » Bristow اللذين قاما بمحاولة ابتكار نموذج كبير للأوبرا الأمريكية عن طريق التقليد الحرفي للنماذج الإيطالية الشهيرة . ولم يُجْدِ اختيارهم موضوعات مسرحياتهم من بين القصص الأمريكية مثل : أسطورة « ريب ڤان وينكل » Rip Van Winkle ليضفي عليها الطابع الأمريكي ما دامت الموسيقى ذاتها كانت مستعارة بحذافيرها من الأسلوب الاستعراضي للأوبرا الإيطالية المعروف باسم « بيل كانتو » bel canto . وعندما احتلت دراما ڤاجنر الموسيقية مكان الصدارة في برامج الأوبرا الإيطالية ، قام « ڤالتر دامروش » بنقل أسلوبها الموسيقي في الأوبرا التي كتبها عام ١٨٩٦ بعنوان : « الخطاب الأحمر » The Scarlet Letter حتى قيل عنها وقتئذ : إنها « خاتم النيبلونج الآخر بنيو إنجلند » على نسق مجموعة الأوبرات التي كتبها « ڤاجنر » بهذا العنوان .

وبعد جولة في الدراما الفرنسية استقى منها « دامروش » موضوع أوبرته « سيرانو دي برجراك » التي أنجزها عام ١٩١٣ ، عاد بعد عدة سنوات وكتب أوبرا ذات موضوع أمريكي بعنوان « رجل لا وطن له » The Man Without a Country والتي وضع كلماتها الملحنة « آرثر جويترمان » بعد أن اقتبسها من قصة « إدوارد إيڤريت هيل». وقد أخرجت الأوبرا على مسرح الميتروبوليتان في مايو من عام ١٩٣٧ . وبذلك أضيفت

أوبرا أخرى إلى قائمة الأوبرات المصطنعة والمحاكية فى أسلوبها للأوبرات الأوروبية الشائعة . وقد يُلتمس العذر لدامروش فيقال : إنه ، وقد ولد أصلا بمدينة برسلاو وكانت نشأته الفنية ودراسته الموسيقية بأوروبا ، فإنه كان وثيق الصلة الروحية بموطنه الأصلى ، وظل طوال حياته ألمانياً رغم تجنسه بالجنسية الأمريكية . ومن أجل ذلك جاءت مؤلفاته الموسيقية وأوبراته أبعد أن تقوم بتمثيل العقلية الأمريكية تمثيلا صحيحاً . ولكن هناك مؤلفين أمريكيى الولادة والنشأة والثقافة ومع ذلك فلم يمنع كل هذا من اتخاذهم المنهج نفسه فى محاكاة الاصطناع الأوروبى فى كتابة الأوبرا . وقد أخرج لهم مسرح الميتروبوليتان فى أوائل هذا القرن مسرحيات مثل : « مزمار الرغبة » The Pipe of Desire لفردريك كونفيرس و « مونا » لهوريشيو پاركر و « ليلة كليوبترا » لهنرى هادلى .

° ° °

واستمرت الأوبرا الأمريكية تضرب على وتيرة الأسلوب الإيطالى لمدرسة الاستعراض الغنائى أو الدراما الڤاجنرية ، بالرغم من الموضوعات التى تعالجها التى كانت تنتزع من التراث الأدبى الأمريكى ، حتى جاء « هاوارد هانسون » وأخرج أوبرته الشهيرة بعنوان « ميرى ماونت » Merry Mount فى عام ١٩٣٤ . وهى تقوم على رواية خيالية لوقائع حدثت بالفعل بمستعمرة « توماس مورتون » بجهة « ميرى ماونت » وتدور قصتها حول سقوط راع من رعاة الكنيسة البيوريتانية حاول انتشال غادة حسناء من هاوية الرذيلة فتردّى فيها وجلب الموت لنفسه وللحسناء . وموسيقاها كثيرة الجلبة وعلى جانب كبير من الحذلقة والاصطناع ، ولا تنم عن أى معنى من معانى الطرافة فى الابتكار أو أية ملاءمة للعمل المسرحى الذى تعالجه . وهذا الحكم فى رأينا يصدق على جميع الأوبرات الأمريكية من ذلك العهد والتى كان يقوم بإخراجها مسرح المتروبوليتان . ولكن هذه المسرحية من ناحية أخرى تمثّل نقطة تحوّل فى أسلوب الأوبرا الأمريكية ، فلأول مرة أخرجت بأمريكا مسرحيات انفصلت تماماً عن كل أثر من آثار المحاكاة الأوروبية ، وبرزت بكل صفاتها الأمريكية المحلية رغماً عن تفاهة موسيقاها .

وتبع « هانسون » فى السير فى هذا الطريق « ديمز تيلور » Deems Taylor وكانت أوپراته على قسط من الاستعداد المسرحى مما ساعد على نجاحها إلى حد ما . واستمرت الحال على هذا المنوال من الاستغراق فى انتقاء موضوعات أمريكية للأوبرات ، بينما ظلت الموسيقى المسرحية تافهة ولا قيمة لها حتى ظهرت أوبرا « المحارب » The Warrior التى أخرجها « برنارد روچرز » على مسرح المتروبوليتان . وتدور قصتها أساساً حول أسطورة « شمشون ودليله » كما صوّرها « نورمان كروين » Crowin ، أحد قادة كتّــاب المسرحيات الإذاعية ، ولكن رغماً عن شهرته ومهارة روچرز ، فإن الأوبرا سقطت تماماً ، عندما أخرجت عام ١٩٤٧ ، لأنها مليئة بالحشو والإطالة ، ولا حياة لشخوصها المسرحية . وقد كان فى استطاعة « كروين » واضع كلماتها الملحّنة ، أن يكتب حواراً أقوى من الوجهة الدرامية ومن ناحية رسم الشخوص المسرحية وإبراز الأثر الفعّال ، لو تركت له حرية اختيار موضوع الأوبرا . ولكن يبدو أن « روچرز » فرض عليه هذا الموضوع العتيق الذى سبقه إليه كثيرون من مؤلفى القارة الأوروبية فى المسرح وفى الأوبرا على حد سواء .

وأما « روچرز » فهو من الموسيقيين ذوى المهارة الفنية فى الكتابة الموسيقية ولكنه ، كمعظم من سبقوه من مؤلفى الأوبرا الأمريكية ، كان يفتقر إلى الشعور بالقيم الدرامية واستغلالها فى الموسيقى المسرحية .

وفى الحق ، لقد طال الجدل بين النقاد المسرحيين بأمريكا بشأن هذه النقطة فى كتابة الأوبرا . وكان

المسرحيون يرون أن الأوبرا يلزم أن تكتب فى المكان الأول للمسرح ، والموسيقيون على عكسهم يؤكدون ضرورة كتابتها أولا من أجل الموسيقى . والواقع يجب أن تكتب الأوبرا من أجلها معاً ، ولا يلزم بأية حال تغليب إحدى الناحيتين على الأخرى ، بل يجب قيام التوازن بينهما وبين جميع العناصر الأخرى التى تدخل فى بنائها . فهناك إلى جانب هاتين الناحيتين عناصر الاستعراض والمناظر والملابس والأضواء وكل ما يدور على خشبة المسرح وخلف « الكواليس » من أحداث وأعمال متممة لربط عناصر الأوبرا كلها ، وإبراز المتعة فى مشاهدتها وتتبع قصتها والاستماع إلى موسيقاها .

وكل ما يحدث دائماً عند ظهور مسرحية جديدة من مسرحيات الأوبرا الأمريكية أن تجد ، عندما تكون الأوبرا على حظ وافر من الأهمية المسرحية ، النقاد الموسيقيين ينعون عليها ضعف موسيقاها وتفاهتها ، وعلى العكس إن برزت منها الموسيقى دون الأثر المسرحى . ودون حيوية شخوصها المسرحية فإن النقاد المسرحيين يهاجمونها عندئذ وينعتونها بالضعف المسرحى . وكان مصير الأوبرا يصبح بذلك معلقاً على حكم يصدره دعاة أى الوجهتين : المسرحية والموسيقية مع أن هاتين الوجهتين نفسهما إنما تعبران عن صفتين متلازمتين فى الأوبرا ، ولا بد من إقامة التوازن فيما بينهما عند بنائها وأن يراعى هذا التوازن مع كل العناصر الأخرى التى تشترك فى هذا البناء عند تقييم مسرحية الأوبرا .

ولقد نشب مثل هذا الجدل ، وبلغ درجة شديدة من العنف ، عندما كتب « لويس جروينبرج » أوبرته التى يقوم موضوعها على دراما « يوجين أونيل » الشهيرة بعنوان « الأمبراطور جونز » والتى أخرجت على مسرح المتروبوليتان فى يناير من عام ١٩٣٣ . وتدور قصتها حول أحد البوابين الزنوج وقد ذهب إلى جزيرة من جزر الهند الغربية ، ونصّب نفسه إمبراطوراً عليها ، ولكن سرعان ما كان للقوى الخفية البدائية التى تكتنف جوّ الجزيرة من أثر سيء على أعصابه ، فاختلّت قواه العقلية وأصيب بالجنون .

ويبرز من الأوبرا ميل « جروينبرج » الفطرى إلى المسرح الذى جعل منها نقطة تحوّل فى تطور أسلوب الكتابة الموسيقية المسرحية بأمريكا سادت عن طريقه كل الأوبرات التى أخرجت إلى وقتها بمسرح المتروبوليتان وتجد فيها « جروينبرج » يقوم باستعمال لغة موسيقية عصرية انتشرت وقتئذ بأمريكا ، وتستند إلى استغلال عناصر إفريقية أمريكية من صور الإيقاع الخلاب وألحان مستمدة من أغانى الزنوج الشعبية Spirituals Negro ، سواء كان هذا فى الألحان المسرحية المفردة أو فى أغانى مجموعة الكورال . كما أن الأوبرا تعالج موضوعات من صميم الإنسانية التى لا تتقيد بوطن أو جنس ولا تلتزم التعصب لأية عقيدة من العقائد الدينية .. وكل هذه الموضوعات التى وردت بالأوبرا كانت تخلق مواقف درامية على جانب كبير من القوة ، تؤيدها موسيقى تستولى على مشاعر المستمع بما لها من جاذبية وسحر .

ومن كل هذا يتضح لنا أن هذه الأوبرا استطاعت أن تضمّ كل المميزات الدرامية للأوبرا كمسرحية ، وكل الصفات الخاصة بالموسيقى المسرحية القوية بحيث لم تعُد تطغى الواحدة منهما على الأخرى ، بل إنها تشترك معاً فى إقامة صرحها البنائى القوى .

وقام « جروينبرج » عـلاوة على ذلك بكتابة مسرحيتين أخريين من الأوبرا : الأولى بعنوان « جاك وعيدان الفول » Jack and the Beanstalk ، وضع كلماتها « جون إيرسكين » ، وهى مسرحية للأطفال تعالج موضوعاً خياليًّا ، وقد أخرجتها مدرسة « جويليارد » للموسيقى بنيويورك فى نوفمبر من عام ١٩٣١ . والأخرى أوبرا كتبت خصيصاً للإذاعة بعنوان « الدور الخضراء » Green Mansions ، يستند موضوعها إلى قصة من تأليف « هادسون » W. H. Hudson ، وقد أخرجت



«پورجى وبيس» من إخراج الفرقة الغنائية الأمريكية بدار أوبرا القاهرة

باذاعة كولومبيا فى سبتمبر من عام ١٩٣٧ .

ومما يجدر ذكره هنا ، أن «جروينبرج» كان قبل كتابة هذه الأوبرات الثلاث قد انساق فى تهذيب الأسلوب الموسيقى الذى يقوم على أساس العناصر الأفريقية الأمريكية ، فكتب مقطوعات لفرقة أوركسترالية تشترك فيها مجموعة من آلات فرق «الجاز» Jazz مع مجموعة الأوركسترا السيمفونى ، وهى ما أطلق عليها فيما بعد فى استعراضات مسارح برودواى اسم «فرقة الجاز السيمفونى» Symphonic Jazz .

° ° °

وجاء من بعده «چورچ جيرشوين» الذى عرف بحق استغلال هذه العناصر وهذه الفرق الموسيقية على نطاق أوسع وبذوق أسلم . فاستطاع عن طريقها أن يكتب أوپرته الشهيرة «پورجى وبيس» Porgy and Bess . ففى عام ١٩٢٩ كان «جيرشوين» قد قرأ كتاب «دى بوز هيوارد» بعنوان «پورجى» ، وهو قصة تعالج حياة الزنوج بمدينة «شارلستون» بولاية جنوب كارولينا . فاستهواه موضوعها ، وفطن إلى الإمكانيات الدرامية والموسيقية التى يمكنه إبرازها منها فى صورة الأوپرا . وعندما صيغت القصة بعد ذلك فى صورة المسرحية سهل الأمر لجيرشوين فى الحصول على الكلمات المسرحية للأوپرا . فقام بهذه الصياغة «هيوارد» نفسه بالاشتراك مع شقيق «جيرشوين» . وفى صيف عام ١٩٣٤ انتقل جيرشوين إلى «فولى إيلاند» . وهى تبعد عن مدينة «شارلستون» بعشرة أميال ، ومن هناك بدأ الكتابة وهو يدرس الألوان المحلية والأغانى الشعبية ونداءات الباعة المتجولين بحى الزنوج بمدينة «شارلستون» ، وجميع نواحى حياتهم بكل ألوانها وظلالها : فى أفراحهم وأحزانهم وشجارهم وسمرهم .

وأمضى تسعة شهور فى إعداد كراسة التوزيع الأوركسترالى الخاصة بأوپرا «پورجى وبيس» حتى كتب بشأنها لصديقه «روبن ماموليان» يقـول : «إنه قد يعد من الأعمال الجبارة أن يقوم المرء بإعداد كراسة موسيقية يستغرق عزفها ثلاث ساعات» . واليوم أصبح من الأمور المألوفة عند التحدث عن «پورجى وبيس» أن يقال عنها : إنها أوپرا «فولكلورية» ولكن مؤلفها فى الواقع لم يطلق عليها هذه التسمية ولا أية تسمية إضافية أخرى سوى عنوانها الأصلى . كما أننا لا نجد بها من عناصر الفولكلورية بألحانها سوى نداءات البـاعة المتجولين بحى الزنوج بمدينة «شارلستون» وفيما عداها فجميع ألحان الأوپرا ومشتقاتها من وضع «جيرشوين» وابتكاره .

ولكنها أوپرا أمريكية قام صاحبها بصياغتها فى نموذج جد طريف وذلك رغماً عن أنه درس بباريس . وكانت نشأته الفنية على أستاذة الجيل الحاضر «نادية بولانچية» ، ولكنه لم يحاك الأسلوب الفرنسى أو أى أسلوب آخر من أساليب القارة الأوروبية سواء فى كتابته الموسيقية لأوپرا «پورجى وبيس» أو مسرحيات الكوميديا الموسيقية التى أخرجها بمسارح برودواى أو فى موسيقاه السيمفونية .



كراون يهم بقتل روبين
المنظر الأول من الفصل الأول من أوبرا « پورجى وبيس »

ومن الأمور العجيبة حقاً أن تجد مسرح المتروپوليتان الذى فتح أبوابه لإخراج أوپرات تافهة من النماذج المحاكية للأوپرات الإيطالية والفاجنرية ، لا يزال إلى الآن لا يقبل إخراج أوپرا « پورجى وبيس » على الرغم من إخراجها بأشهر دور الأوپرا فى العالم ومن بينها دار الأوپرا بالقاهرة التى أخرجتها فى يوم ٧ يناير من عام ١٩٥٥ بوساطة « الفرقة الغنائية الأمريكية » ؛ وعلى الرغم من ضخامتها إذ تقع موسيقاها فى سبعمائة صفحة من صفحات كراسات التوزيع لمشحونة ، وتشتمل المسرحية على ثلاثة فصول وتسعة مناظر .

ولكن لا يمنع تجنى أصحاب المتروپوليتان عليها من أن نعترف بما لهذه المسرحية من شأن فى تاريخ الأوپرا الأمريكية ، بل وفى تاريخ الموسيقى إطلاقاً . ولنتذكر دائماً أن أوپرا « پلياس وميليزاند » العظيمة التى كتبها « ديبوسى » وتعد نقطة تحول بل طفرة فى تقدم أسلوب الكتابة المسرحية وتطورها فى تاريخ الأوپرا ، لا تزال للآن غير مقبولة للإخراج بدار أوپرا باريس . ولا تخرج هناك إلا بمسرح « الأوپرا كوميك » . وهذا بالطبع من قبيل تعسف تجار المسرحيات والمخرجين الذين لا يحكمون دائماً على كبار الأعمال الفنية بالمعايير نفسها التى يزن بها النقاد والموسيقيون تلك الأعمال .

وتدور قصة المسرحية بجهة « كاتفيش رو Catfish Row ، وهو حى يقطنه الزنوج بمدينة « شارلستون » بالقرب من جزيرة « كيتيواه » Kittiwah ، وذلك فى الماضى القريب من عصرنا . وأهم شخوصها المسرحية : « بورجى » وهو زنجى كسيح يحترف التسول ، ويتنقل فى عربة صغيرة تجرها ماعز ، ثم شخصية « بيس » وهى غادة زنجية كانت تعيش فى كنف صديقها « كراون » Crown وهو أحد الزنوج الأشداء الذين يعملون فى شحن البضائع وتفريغها من السفن . وفى إحدى الليالى كان كراون يلعب « النرد » مع صحابه – (فى الفصل الأول من الأوبرا) – وتشاحن مع زميله « روبينز »

وتعارك معه وقتله ، ولاذ بالفرار من « شارلستون » واختبأ بجـزيرة « كيتيواه » .

ويلي هذه الشخوص شخصية « سبورتن لايف » Sportin' Life وهو زنجي خليع دأب على إغراء « بيس » بالهرب معه إلى نيويورك حيث مختلف الأعمال المريحة ولكنها كانت دائماً تصده وترفض الاستماع إلى إغرائه مؤثرة البقاء إلى جوار « پورجي » ، وكانت قد انتقلت للعيش معه بعد هروب كراون .

وفي الفصل الثاني يفتح الستار عن مأتم « روبينز » الذي قتله كراون ، ولكن هذا الفصل أيضاً يشتمل على ناحيـــة أخرى مفرحة من نواحي حياة هؤلاء الزنوج ، إذ اعتاد هؤلاء القوم قضاء يوم من وقت لآخر في النزهة الخلوية بحدائق جزيرة « كيتيواه » . ولقد ألح أصدقاء « بيس » عليها في الذهاب معهم لهذه النزهة فقبلت رغماً عن أن قلبها كان يحدثها بسوء المغبة إن ذهبت . وفي نهاية النزهة عندما كانت تتأهب للعودة سمعت صوت « كراون » يناديها من خلف الأشجار الباسقة ، وعندما انصرف القوم خرج « كراون » من مخبئه تمسك بها وهي تصده وتقول « إرفع يدك عني ! إرفع يدك عني ! إرفع يدك عني ! » Your hands ! Your hands !

وهنا نحن نواجه إحدى اللحظات النادرة في القوة الدرامية ، إذ يبين فيها « جير شوين » بموسيقاه ذلك التدرج الدرامي الدقيق بين حالات الإعراض والجفاء واختفائهما التدريجي ليحل محلها حالات من الرضا والاستسلام والرضوخ لسطوة إغراء لاسبيل إلى دفعه . فهو يبين هذا التدرج الموسيقي والدرامي في نبرات الإلقاء الكلامي الذي تقوم بأدائه « بيس » عندما تقول : « إرفع يدك عني ! » وتكررها عدة مرات متعاقبة إلى أن يصبح كلامها فيما يشبه الهمس الخافت ؛ وفي موسيقى الأوركسترا أيضاً وكل ذلك بصورة واقعية تأسرنا وتستولي على مشاعرنا .

وبعد أيام قليلة تعود « بيس » إلى « كاتفيتش رو » شاحبة مريضة وفي حالة شديدة من الإعياء . وعندما تستعيد قواها تعترف لپورجي بأنها اتفقت مع كراون على الهرب معه لأنها تخشى بأسه ولا سبيل لها في الابتعاد عنه ولكنها تصارحه بأنها لا تحب « كراون » وإنما حبها الحقيقي الذي يملأ قلبهـا فهو لپورجي فقط . وعندئذ ينشد پورجي تلك الأغنية الشهيرة التي مطلعها : « ما دام لك پورجي فتأكدي أن لك رجلا يحميك ! » ، ثم يقطع لها أخلص العهود والمواثيق لحمايتها من كراون .

وفي الفصل الثالث عندما تهب الزوبعة على المدينة وتبلغ ذروتها من الشدة يتسلل « كراون » إلى منزل پورجي ، ويحاول اقتحام حجرة « بيس » ، فيقطع عليه « پورجي » طريقه ويخنقه . وعندما يجيء رجال الشرطة للتحقيق لا يفوزون من الناس بأية إفادة عن القاتل ، ولكنهم يقبضون على پورجي ويصطحبونه معه كشاهد على الجريمة . وفي غيبته يتملك اليأس « بيس » التي تجد نفسها بلا زوج ولا صديق ، ويجيء إليها في الوقت ذاته « سبورتن لايف » ويكرر محاولاته لإغرائها على الهرب معه إلى نيويورك وهذه المرة يجد منها قبولا فتهرب معه . وعندما يعود « پورجي » ، بعد انتهاء التحقيق ولا يجدها يركب عربته ويرحل للبحث عنها ... ويسدل الستار على هذه النهاية .

* * *

والمسرحية مليئة بالأغاني الجميلة التي رغماً عن صياغتها في القوالب الخفيفة مما ألفه الناس بمسارح برودواي الاستعراضية إلا أن هذا مع ذلك لا يضعف من شأنها : كألحان درامية عظيمة جديرة بأغاني الأوبرا. ولنذكر ما كان يقوم به « ڤردي » من إدخاله أغاني إيطالية خفيفة في أوپراته الكبيرة . فلم يكن هذا ليحط من قدرها بأي وجه من الوجوه . بل ساعد على نموها وتطورها وتقريبها من مشاعر المستمعين فبقيت إلى الآن حية في برامج الأوبرا في العالم بأسره . رغم تذمر النقاد والمستمعين التقدميين ، ونعتها بالألحان « السوقية » الساذجة .

وكان « جيرشوين » يقوم في هذه المسرحية بكتابة أوپرا أمريكية تتناول في ألحانها بعض العناصر الفولكلورية وقد راعى فيها إقامة التوازن والانسجام في استغلال هذه العناصر وفي الأسلوب الشعبي للأغاني بحيث كانت كلها تتكامل في العمل المسرحي للأوبرا . وكانت معالجته للمواد الفولكلورية بطريقة سامية مما يناسب الأسلوب العالي لكتابة الأوبرا فكان يرفع أبسط الأمور مما يدور في حياة الزنوج بأسلوب شاعري ليقربه من آفاق الإنسانية المطلقة . وهذا هو الوضع السليم لاستغلال المواد الشعبية في أي فن من الفنون . فالفن سمو وارتقاء ويقتضي منك أن ترفع من شأن الأمور البسيطة في المعالجة الفنية ، ولكن دون إسراف أو مبالغة ، وليس بأية حال أن تهبط بأسلوبك الفني في المعالجة إلى حدود

السذاجة الشعبية لكى تتلاقى والمواد الفولكلورية التى تستخدمها .

* * *

ومما تقدم نخلص لنا أن المؤلفين الموسيقيين بأمريكا ، حاولوا منذ القرن التاسع عشر أن يعرضوا مسرحيات من الأوبرا تقوم على موضوعات أمريكية ، ولكنهم قد أسرفوا كثيراً فى محاولتهم مظاهرة أسلوب « الأوبرات الكبيرة » grand Opera الذى كان شائعاً فى أوروبا حتى انحصرت جهودهم فى محاكاتها الحرفية وحسب ، وأضحى أسلوبهم يفتقر إلى الطرافة والابتكار . ولكن «جيرشوين» باستناده إلى التقاليد الشعبية فى الموسيقى المسرحية التى استقاها من تجاربه فى الكتابة الموسيقية لمسارح برودواى ، استطاع أن يتفادى هذه الكبوات التى تورط فيها من سبقوه . ولنذكر أن اختيار الموضوع الأمريكى للأوبرا لم يكن ليكفى وحده لأن تصيب المسرحية النجاح ، بل إن هناك عناصر أخرى متساوية فى الأهمية كان لمراعاتها ما مهد الطريق نحو تكامل نموذج الأوبرا الأمريكية وأسلوبها ، تلك هى مقومات التعبير والمواد الموسيقية نفسها .

وجاء من بعد « جيرشوين » « دوجلاس مور » وهو من المؤلفين الذين عنوا بالمسرح الغنائى الأمريكى . وقد وجد فى قصة « ستيفان ڤانسانت بينيه » بعنوان « الشيطان ودانيال ويبستر » The Devil and Daniel Webster نواحى من الفولكلورية الأمريكية والخلق والتفكير الأمريكى فطن إلى إمكان استغلالها فى كتابة أوبرا بهذا العنوان من فصل واحد . ووضع له كلماتها المسرحية « بينيه » نفسه فأخرجها بالمسرح الغنائى الأمريكى بنيويورك فى مايو من عام ١٩٣٩ .

وقد اتبع مور فى هذه المسرحيـــة كل تقاليد نموذج « الأوبرا كوميك » خصوصاً فى تبادل الحوار الكلامى والغناء ، كما أنه يستغل فيها كل الصفات المسرحية لنموذج « الميلودراما » melodrama التى يدعم الأجزاء الكلامية فيها مصاحبة موسيقية من الأوركسترا . وفيما عدا ذلك فهو يجرى وَفْق الطريقة المألوفة لتقسيم الأوبرا إلى عدد معين من أجزاء « الغناء المسرحى » Aria والديالوج الثنائى وأجزاء أخرى يقصها راوى على طريقة أسلوب الشعر القصصى Ballad . ولقد أدخل فى الأوبرا ألحاناً شعبية مما يقوم بعزفه الموسيقيون المتجولون بالريف الأمريكى Fiddle-tunes ورقصات ريفية مما هو معروف بولاية نيوإنجلند ، وكان لكل هذا الشأن الأكبر فى نجاحها والإقبال عليها .

ولقد قام « دوجلاس مور » بتأليف ثلاث مسرحيات أخـــرى : أوبريت بعنـــوان « الفـــارس الأرعن » The Headless Horseman كتبت خاصة لتلاميذ المدارس ولجماعات الهواة . كما ألف موسيقى لتدعيم التمثيل فى مسرحية « فيليب بارى » بعنوان : « الأجنحة البيضاء » White Wings ؛ والثالثة هى : أوبرا تراجيدية من ثلاثة فصـــــول بعنوان « عمالقـــة فى الأرض » Giants in the Earth وضع له كلماتها المسرحيـــة « آرنولد ساندجورد » من واقع قصة كتبها « دولفوج » .

وفى جميع هذه المسرحيات كان « مور » يوجه جل عنايته إلى الموسيقى الأوركسترالية بقسط أوفر من عنايته بالأغانى ومن أجل هذا تجد النقاد عندما يتحدثون عنها أو يشيرون إليها يتفادون دائماً إطلاق لفظة « الأوبرا » عليها ، بل تراهم يستعملون كلمة «المسرحيات الموسيقية» للدلالة عليها .

وجاء من بعد « مور » من ترسَّموا خطاه أمثال : « إرنست بيكون » Bacon الذى ابتدع نموذجاً طريفاً أطلق عليه اسم « أوبرا الحجرة » chamber opera كتب منه مسرحيتين ؛ وغيره من صغار المـــؤلفين الآخرين .

* * *

وظهرت شعبة أخرى من مؤلفى الأوبرا الأمريكية أعظم شأناً من مدرسة « مور » تزعمها « ڤيرجيل تومسون »

الذى قام بكتابة أوپرا وحيدة تعدُّ على جانب عظيم من الأهمية فى تاريخ الأوپرا بأسره . وهى مسرحية « أربعة قديسين فى ثلاثة فصول» Four Saints in Three Acts وتولت إخراجها فى فبراير من عام ١٩٣٤ بهارتفورد بولاية كونيكتيكات جماعة تسمَّت باسم غريب الشأن هو : « جماعة أصدقاء وأعداء الموسيقى الحديثـة » The Friends and Enemies of Modern Music وقامت بوضع كلماتها المسرحية « جيرترود شتاين » .

ولقد قام « تومسون » نفسه بتلخيص مقاصده فى هذه الأوپرا فى الكلمات الآتية والتى ورد ذكرها فى تقدمات لعرضها بالإذاعة فى عام ١٩٤٢ :

« أرجو ألا تؤدى بك الترجمة الحرفية لكلمات هذه الأوپرا إلى تأويلات ذات معان رمزية غامضة ، فلو استطاعت الكلمات المسرحية التى قامت بها واضعة الأشعار وما كتبه المؤلف من موسيقى دارجة ، أن تبعث فيك شعوراً بالسعادة الساذجة بما يشبه الطفولة الهائمة ، وقوة روحية تبعد كل البعد عن المقاصد المادية بما يشبه التصوف ، فإن المؤلف وواضعة الكلمات ليعتبران عندئذ أنهما قد نجحا فى أداء الرسالة التى يرميان إليهما من وراء هذه المسرحية »(١).

وفى الحق إن موسيقى « تومسون » قد سهلت لنا كثيراً من المشقة التى نلاقيها فى فهم المعانى المبهمة بما توحى به كلمات « جرترود شتاين » . وألحانه تضم فى تركيبها كثيراً من عناصر « الغناء الجريجورى » القديم إلى جانب عناصر أخرى من الأناشيد الفولكلورية الدينية بأمريكا . وهى كلها تمتاز بالجلاء والوضوح والدقة والإخلاص فى تتبع نبرات الكلام الدارج . وعلى الرغم من بساطة لغته الموسيقية المتعمَّلة لكى تتابع الكلمات الدارجة إلا أن كراسة الموسيقى لهذه المسرحية مليئة بالأفكار الموسيقية الدقيقة وبلمسات الخيال الخصب التى تنمُّ عن أعلى مراتب الإلهام فى الابتكار الفنى . وكان دون شك لكل هذه الصفات العالية ما جعل هذه المسرحية نموذجاً من الأوپرا فريداً فى نوعه ورفعها إلى مرتبة كبار المؤلفات الخالدة ذات الابتكار الطريف .

وفى السنوات الأولى التالية على عام ١٩٣٠ كان لظهور أوپرات انتزعت موضوعاتها من صميم مشكلات العمال والطبقات الكادحة فى مجتمع أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى ما أثر فى بعض الموسيقيين أمثال : « كرنيك » Krenek الألمانى فكتب أوپرا « چونى المهزار » Jonny Spielt Auf التى حظيت بشهرة واسعة لفترة من الوقت . وقد بدا لجمهور الأقاليم بألمانيا أنه من الأمور الطريفة أن يكون بطل هذه الأوپرا قائداً زنجياً لفرقة « الجازباند » وأن يجرؤ المؤلف على إقحام بعض الألحان القليلة من موسيقى « الجاز » فى الموسيقى المسرحية .

ولقد نمَّى من بعده « كورت ڤايل » Kurt Weill طريقة الالتجاء إلى موضوعات شعبية فى سلسلة سطرت فى تاريخ الأوپرا الألمانية فى العصر السابق لحكم هتلر . وأهم أوپراته فى هذه الفترة هى : « أوپرا بثلاثة مليمات » Die Dreigroschenoper لكلمات مسرحية مؤثرة من وضع الكاتب الاجتماعى الشهير « برت برخت » Bert Brecht ولقد استبدل ڤايل فى صراحة أغانى المسرح التقليـدية arias بالأغانى البسيطة العادية ، والأوركسترا بفرقة موسيقية شبيهة بفرقة « الجازباند » وكتب الموسيقى فى أسلوب عامى ساذج حتى لم يمض وقت طويل إلا كان كل واحد من باعة الصحف بألمانيا يترنم بألحانها . ولكن الصفة التى تميزت بها دون موسيقى « چونى المهزار » هى إن الموسيقى ذات طابع حقيقى . فهى تعبير صادق بالموسيقى عن الروح الألمانية فى السنوات التالية لعام ١٩٢٠ وعن ذلك الصراع الذى نشب وقتئذ بين الطبقات الاجتماعية فيها وذلك التفكك والانحلال الذى أصاب ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى التى صورها « چورچ جروتز » فى صراحة قاسية . لهذا لا تخدعك تفاهة « ڤايل » فهى مصطنعة ذات معنى تستطيع أن تقرأه

(١) نقلا عن صحيفة « نيويورك تايمز » فى ١٢ مارس من عام ١٩٤٢ وكتاب :

America's Music — by G. Chase - McGraw - Hill, New-York, 1955.

إن تيسر هذا لك بين السطور فتتبين المأساة العميقة وراء ذلك المظهر اللاهى .

ومن أجل هذا عندما رحل « ڤايل » فى عام ١٩٣٣ عن ألمانيا ... وأقام بأمريكا ، كان له أبلغ الأثر من هذه الناحية فى مؤلفى الأوپرا من الأمريكيين .

وأبرز المؤلفين الأمريكيين الذين ساروا فى أعقابه هو « مارك بليتزشتاين » Marc Blitzstein الذى فطن إلى المغزى الاجتماعى الذى تحمله أوپرا « ڤايل » بين طياتها فكتب مسرحيتين على منوالها . ولقد ولد « بليتزشتاين » بمدينة فيلادلفيا عام ١٩٠٥ ، ودرس الموسيقى على كل من « إسكاليرو » Scalero و « ناديه بولانجيه » و « آرنولد شونبرج » . وأولى هاتين المسرحيتين أوپرا بعنوان «سوف يهتز المهد» The Cradle Will Rock أخرجت فى مبدأ الأمر عام ١٩٣٧ بنيويورك فى صيغة مختصرة مما يلائم قاعات حفلات الموسيقى Concert Hall حيث استبدلت مصاحبها الأوركسترالية بمصاحبة من البيانو ، وبعد عشر سنوات أخرجت بمسرح « سيتى سنتر » City Center بنيويورك مع مصاحبتها الأوركسترالية الأصلية . والمسرحية الثانية بعنوان «الجواب لا ! » No for an Answer وأخرجت فى يناير من عام ١٩٤١ بنيويورك . وبغض النظر عما تحمله هاتان المسرحيتان من مقاصد سياسية فإنهما تبرزان مشكلات من صميم الحياة الأمريكية ، وموسيقاهما مصوغة بلغة عصرية أمريكية ، وفوق هذا فهما يستأثران بكل الميزات المسرحية للأوپرا .

* * *

وفى عام ١٩٣٧ أخرجت « إدارة أبحاث الأوپرا » بمعهد « كيرتيس » الموسيقى بمدينة فيلادلفيا أوپرا « هزلية » من فصل واحد لمؤلف شاب اسمه « چيان كارلو مينوتى » Gian-Carlo Menotti عنوانها « أميليا ذاهبة إلى حفلة الرقص » Amelia al Ballo برزت منها صفات مسرحية عالية وأخرجت بعد ذلك بعام واحد بمدينة نيويورك بمسرح المتروپوليتان .

و « مينوتى » إيطالى الأصل ، ولد بمدينة ميلانو عام ١٩١١ ، وأقام بالولايات المتحدة وانتقل إلى رعويتها منذ عام ١٩٢٨ ، ولكنه جاء إليها ومعه كل تقاليد الأوپرا الإيطالية بنوعيها : « الأوپرا الهزلية » Opera buffa و « الأوپرا الجدية » opera seria ولكنه عندما أتم دراسته الموسيقية واستكمل مرانه الفنى بمعهد « كيرتيس » أصبح عندئذ أكثر إعداداً واستعداداً للمساهمة فى محيط الأوپرا الأمريكية .

وكان يكتب بنفسه الكلمات المسرحية لأوپراته — أول الأمر بالإيطالية كما فى مسرحية « أميليا » — ؛ ثم عندما أوصت بها هيئة الإذاعة الأمريكية الأهلية N.B.C. لتذيعها فى عام ١٩٣٩ ، قام عندئذ بترجمة كلماتها إلى الإنجليزية وأطلق عليها اسما جديداً هو : « العانس واللص » The Old Maid and The Thief ، ومنذ عهد قريب — (فى عام ١٩٥٨) أخرجتها هيئة التليفزيون الأمريكية .

وقام « مينوتى » من بعد بكتابة أوپراته ذات الكلمات المسرحية الإنجليزية ، فأنجز من نموذج الأوپرا « الجدية » ثلاث مسرحيات : الأولى بعنوان « إله الجزيرة » The Island God وهى أوپرا من فصل واحد أخرجها له مسرح المتروپوليتان عام ١٩٤٢ . والثانية أوپرا « الوسيط » The Medium وأخرجها بمسرح « باندر ماثيوز » فى نوفمبر من عام ١٩٤٦ ؛ والثالثة — وهى أهمها — بعنوان « القنصل » The Consul وهى مأساة من ثلاثة فصول وأخرجت لأول مرة « بمسرح شوبرت » بفلادلفيا فى مارس من عام ١٩٥٠ .

وتدور قصتها بإحدى المدن الأوروبية الكبرة فى الوقت الحالى . وأهم شخوصها المسرحية : « جون سوريل » John Sorel وزوجته « ماجده » .

وتتعاقب المناظر فى هذه المسرحية بين المسكن المتواضع الذى يقطناه وبين دار « القنصلية » التى لم يحدد المؤلف الدولة التى تمثلها . « وجون سوريل » هو أحد الرجال الوطنيين الأحرار والثائرين على نظام الحكم ببلادهم ، ومن أجل ذلك تراه يحاول هو وزوجته الحصول على تأشيرة من القنصلية للذهاب إلى بلاد أخرى من البلاد الحرة التى يرغبان الالتجاء إليها . ولكن تعقب البوليس السرى لسوريل يحمله على الاختفاء ، وتستمر ماجده وحدها تحاول الحصول على التأشيرة من القنصلية مع حشد من الأفراد الذين يتساوون معها فى الحالة . وأما « القنصل » الذى أطلق اسمه عنواناً للأوپرا فلا يظهر أبداً على خشبة المسرح ، ذلك لأنه يكون منصرفاً دائماً لإنجاز أعماله داخل حجرته المغلقة .

وفى الفصل الثانى من المسرحية — بعد مرور شهر على ما ورد بالفصل الأول — نجد « ماجده » بمنزلها بجوار طفلها المحتضر . وفى تلك اللحظة تصلها أخبار تفيد أن زوجها « سوريل » قد اختبأ فى الجبال بالقرب من الحدود . ولكن رجال البوليس السرى يعودون إليها ويحاولون إرغامها لكى تبوح بأسماء شركاء زوجها من بين جماعة الأحرار .

وفى الفصل الثالث تعود « ماجده » إلى القنصلية وحيدة بعد وفاة أمها وطفلها . وعندما تفشل فى الحصول على التأشيرة ، ويكون البوليس وقتئذ قد ألقى القبض على زوجها وهو يبحث عنها بالقنصلية ، تعود إلى المنزل وتفتح صنبور الغاز وتموت مختنقة . وفى سكرات الموت تجيئها الرؤيا فتشاهد زوجها وأمها والناس من حولها بالقنصلية وهم يتطاحنون فى سبيل الحصول على تأشيرات الذهاب إلى بلاد الحرية .

ولا جدال فى أن موضوع الأوپرا من الموضوعات التى دأبت صحف أمريكا على التحدث عنها وصفاً للبلاد التى لا يحظى أهلها بالحرية التى يتمتع بها الأمريكيون . لهذا لا عجب فى أن تلاقى أوپرا « القنصل » نجاحاً كبيراً كمسرحية من المسرحيات التى يطيب للناس هناك التحدث بموضوعها . ولكنها أيضاً تعد من الوجهة الموسيقية من الأعمال الجليلة التى تستحق التقدير الفنى ، خصوصاً من حيث توزيعاتها الأوركسترالية والهارمونية العصرية ذات المركبات المتنافرة التى يستغلها « مينوتى » بها لخلق الجو الملائم لمختلف المواقف الدرامية . على حين تجده يكتب ألحان الأغانى من تلك الألحان المسرحية التى تجرى وفق تقاليد الغناء الاستعراضى بالأوپرا الإيطالية .

وأما الإلقاء الملحن Recitativo ، وهو ما تصعب صياغته عندما تكون الكلمات المسرحية باللغة الإنجليزية ، فإن « مينوتى » عرف بحق كيف يتخطى تلك الصعوبة بمهارة فائقة .

ومما لا شك فيه ، أن « مينوتى » يستند فى كتابة أغانى الأوپرا إلى الأسلوب الإيطالى فى الغناء المسرحى الذى يهدف إلى استعراض رخامة الصوت وقوته فى الغناء ، ومن أجل هذا فهو على جانب كبير من الاصطناع . ولكنه عرف كيف يمزجه مع الأسلوب الأمريكى الواقعى البسيط .

أما أسلوب كتابته الموسيقية فهو بوجه عام خليط من عدة أساليب لمؤلفين متعددين حتى يسهل عليك أن تتبين فيه أثر كل من « بوتشينى » و « ڤـردى » و « مسورجسكى » و « ديبوسى » و « سترافنسكى » و « ڤولف فيرارى » و « ريتشارد شتراوس » و « پروكوفييف » وآخرين .

ورغما عن أن موسيقاه تستهوينا ببريقها وخفتها فى مواضع كثيرة من أوپراته إلا أننا لو سبرنا غورها لألفيناها على جانب كبير من السطحية ، وعلى قسط ضئيل من الخيال والابتكار الطريف . ومع ذلك فإن « مينوتى » يحظى اليوم بأمريكا بمركز المؤلف الأول الناجح فى إخراج الأوپرات الأمريكية ، حتى يمكننى القول بأنه يعد نظير « ميربير » Meyerbeer بفرنسا فى القرن الماضى وهو الذى أصبح اليوم نسياً منسياً بباريس مركز عرشه فى دولة الأوپرا الفرنسية أثناء حياته . وقد نتساءل فيما لو كانت مسرحيات مينوتى سوف تستمر فى نجاحها مستقبلا لدى الأمريكيين أم أنها سوف تلقى المصير نفسه الذى أصابته أوپرات « ميربير » بفرنسا ؟ هذا ما قد تكشف عنه الأجيال المقبلة .

* * *

وثمَّة أمر آخر أثَّر فى تطور أسلوب الأوپرا الأمريكية بصفة قد لانجد لها نظيراً فى البلاد الأخرى ، ذلك أنه مع تقدم أساليب الإذاعة والتليفزيون بأمريكا زادت فقرات برامجها وتنوعت بما لا يضارعها فيه أى بلد من البلاد الأخرى . وقد استتبع هذا إدخال برامج من الأوپرا القصيرة لعرضها من بين الفقرات المتعددة الأخرى بالتليفزيون ، وكان من نتائج هذا ابتكار نموذج من الأوپرا المصغرة أطلق عليه « أوپرا الحجرة » Chamber Opera وقد تطور هذا النموذج أخيراً بحيث أدخلت فى عناصره الاستعراضية كل المقومات المناسبة للإذاعة التليفزيونية من حيث سرعة تنوع المناظر ، والمناظر التى لم تكن لتناسب المسرح من التى تلائم التصوير السينمائى أو التليفزيونى بحيث أصبحت الأوپرا لا تخرج عن كونها شريطاً من الأشرطة السينمائية معه غناء وموسيقى . وأهم دعاة هذه الفكرة فى الوقت الحالى اثنان : « ليونارد بيرنشتاين » و « وليم شومان » .

وقد اشتهر الأول بقيادة الفرق السيمفونية أولاً ، ثم كمؤلف لاستعراضات مسارح « برودواى » . وأخيراً كتب أوپرا من هذا النموذج التليفزيونى تضم عناصر من الموسيقى « الجدِّية » serious music — على حد قول نقاد أمريكا — وموسيقى من أسلوب « برودواى » الشعبى الخفيف . والمسرحية بعنوان « متاعب بتاهيتى » Trouble in Tahiti وتحمل فى طيّاتها نوعاً من النقد الاجتماعى لمشكلة من مشاكل الأسرة بأمريكا . وقد أخرجت بالتليفزيون الأمريكى عام ١٩٥٢ .

والمسرحية ، كما يقرر مؤلفها نفسه ، لا تتبع أى خطة مسرحية plot بالمعنى الصحيح الذى تدل عليه هذه اللفظة كما أنها لا تشتمل إلا على النزر القليل من « العمل المسرحى » . فهى تصوِّر موقفاً سيكولوجياً واحداً انتزع من حياة فردين وتعالجه على طريقة أسلوب القصة القصيرة . ومن أجل هذا فلا بد عند أداء هذه الأوپرا أن تسمع بوضوح كل كلمة تقال فيها أو تغنى وإلا لما أمكن تتبعها بأية حال .

وأهم شخوصها المسرحية : « دينـــا » Dinah زوجة « سام » أحد رجال الأعمال الناجحين بأمريكا . وهما يقطنان الضواحى ، ويسود حياتهما فى اللحظة التى تعالجها الأوپرا نوع من الفتور العاطفى الناشىء عن الفراغ السيكولوجى فى حياتهما الزوجية . وفى غمرة من الإحساس بهذا الفراغ يلجآن إلى دار السينما ليسرِّيا عن نفسيهما بمشاهدة عرض بعنوان « متاعب بتاهيتى » فيخرجان من قصته بموعظة تعيد الدفء إلى حياتهما الزوجية .

وخلال هذا العمل المسرحى الضئيل نستمع من وقت لآخر إلى تعليقات وانتقادات اجتماعية من جانب « ثلاثى » Trio من المغنين على نسق ما كان يجرى بالتراجيديا اليونانية القديمة ، ويتوافر على إنشاده امرأة ورجلان . والكراسة الموسيقية لهذه الأوپرا مليئة بكل المصطلحات الموسيقية المألوفة فى أسلوب استعراضات « برودواى » الموسيقية ، فضلا عن النماذج الموسيقية الشعبية مثل « البلوز » و « الأسكات » "Scat" والموسيقى مصوغة من أسلوب فنى دقيق وعلى جانب كبير من الطرافة فى المعالجة وذات آثار درامية قوية .

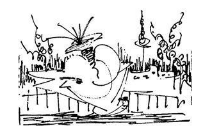
وأما المؤلف الثانى ، « وليم شومان » ، فقد اختار للتليفزيون أوپرا انتزع موضوعها من صميم الهوايات الأمريكية فى دائرة الألعاب الرياضية فاختار لعبـــة « البيس بول » baseball التى يعشقها هو نفسه ؛ فاتخذ من قصة كان قد وضعها « إرنست ثاير » بعنوان « كاسى والمضرب » Casey and the Bat موضوعاً لأوپرته التى أطلق عليها اسم « كاسى العظيم » "The Mighty Casey" . وهى تصور مجد لاعب كبير من لاعبى البيسبول وانهزامه فى النهاية رغم انتصاراته المتعددة . والأوپرا مليئة بالعناصر الشعبية التى تحيط

بملعب البيسبول من باعة « الفول السودانى » و« الفيشار » والمرطبات إلى الصيحات التشجيعية التى يؤتيها المتفرجون . واللغة المستعملة فى هذه الأوبرا هى اللغة الأمريكية الدارجة إلى أبعد حدود العامية . وإننى أعجب حقاً كيف يستطاع أن يطلق اسم الأوبرا على مسرحية موضوعها بمثل هذه التفاهة والحقارة . فالأوبرا والموسيقى عامة كالشعر وسائر الفنون الأخرى تحتاج إلى موضوعات سامية تستحق بيانها بالموسيقى والشعر . وأما اللغة الدارجة والأفكار العامية والمناظر العادية ليست بأية حال من موضوعات الفن إطلاقاً . وإن البون الشاسع جداً بين ما قام به كل من « چورج جيرشوين » و« فيرچيل تومسون » و « مارك بليتز شتاين » من إعلاء شأن فن الموسيقى المسرحية بأوبراتهم الخالدة ، وبين هذه المسرحيات الفجة التى لم تكتب إلا من أجل فقرة إذاعية أو تليفزيونية وهى بذلك تستهدف دون شك إشباع أغراض غير فنية أو موسيقية .

* * *

مما تقدم يتضح لنا تماماً أن الأوبرا الأمريكية ، رغم بلوغها حدود الكمال والجمال الفنى مع « جيرشوين » و « تومسون » و « بليتزشتاين » ، لا تزال تشق طريقها الفنى دون معاونة من هيئة من هيئات الأوبرا المعروفة . وبذلك ربما يتقرر مصيرها خارج مسارح الأوبرا . ولكنى على أى الأحوال أشعر بأننا لم نستمع بعد إلى النموذج الأخير للأوبرا بأمريكا .





السينما الإيطالية

نشأتها وتطورها

بقلم الأستاذ صلاح التهامي

شهدنا فى القاهرة أخيراً فيلم « السقف » ، وهو فيلم إيطالى من إخراج « فيتوريودى سيكا » الذى ساهم بدور كبير فى نهضة السينما الإيطالية فى أعقاب الحرب العالمية الأخيرة . وفيلم « السقف » يروى قصة بسيطة عاشتها كل أسرة جديدة ، وهى قصة زوجين يبحثان عن مسكن يأويهما . ويعرض لنا الفيلم صوراً واقعية لحياة الناس فى المساكن المزدحمة حيث لا يتاح لأى فرد أن يعيش حياته الخاصة ، ومحاولات البحث عن مسكن رخيص ولو كان هذا المسكن فى بيوت آيلة للانهيار ، ثم يصور فى النهاية محاولة جماعية يشترك فيها مجموعة من البنائين لتشييد مسكن صغير فى أرض فضاء فى أطراف المدينة . ونرى صورة جميلة للتعاون بين هذه المجموعة من الناس من أجل تحقيق أمل صديقهم فى أن تكون له حجرة واحدة تضمه وزوجته تحت سقف واحد .

وبعدُ هذا الفيلم امتداداً لحركة الواقعية الجديدة التى نشأت فى إيطاليا فى أعقاب الحرب العالمية الأخيرة ، ثم بدأت تنحسر موجتها منذ بضع سنين .

وقصة الكفاح من أجل بعث الفيلم الإيطالى ، وخلق مدرسة الواقعية الجديدة : هى قصة يجدر بنا أن نلمّ بها ونعرف تفاصيلها .

* * *

قبيل نهاية الحرب ، وفى أثناء الاحتلال الألمانى لإيطاليا ، نشطت حركة المقاومة السرية ، واجتذبت إليها أنصاراً من جميع الهيئات ، وكان من هؤلاء « ماريا بيتشى » وهى فتاة كباريه قامت بدور خطير . إذ كان بيتها ملاذاً لقادة حركة المقاومة .

وفى بيت « ماريا بيتشى » أيضاً ، وفى خلال المناقشات التى كانت تدور أثناء حظر التجول ،نشأت الفكرة الأولى لإنتاج فيلم يمثل حركة المقاومة بأخطارها وانتصاراتها ، والمشاعر الإنسانية التى تفيض بها قلوب رجالها ونسائها .

ولم يكن الوقت قد حان بعدُ . ولكن حركة المقاومة أخذت تنمو ، وبدأت أصوات المعارضة تعلو تدريجياً . وفى صحف الطليعة ظهرت الدعوة لأن يكون الفن صدى لمشاعر الشعب وآماله ، وتعبيراً عن الواقع الإيطالى الذى عملت الفاشية على إخفائه وتزويره طوال واحد وعشرين عاماً .

وكان هذا كله باعثاً لحركة الواقعية الجديدة ، فما إن تم تحرير روما ، حتى كان رجال السينما أول من عمل على التعبير عن روح الشعب الإيطالى وآلامه الماضية ، ومقاومته الباسلة ، فقرروا إنتاج فيلم « روما مدينة مفتوحة » .

* * *

كانت أول مشكلة واجهت السينمائيين الإيطاليين ، هى : رفض جميع شركات الإنتاج والتوزيع فى روما المساهمة فى الفيلم ، واضطر « روسيلينى » وصحبه إلى



دى سيكا يوجه الممثلين غير المحترفين فى أثناء إخراج فيلم « السقف »

أن يقضوا فى البحث عن الأموال اللازمة وقتاً أطول مما قضوه فى إنتاج الفيلم ذاته .

وكانت روح المقاومة قد نمت فى نفوسهم فبدءوا العمل فى الفيلم فعلا قبل أن يتوفر لهم المال المطلوب ، وكانت تسود الجميع روح متوثبة جديدة ، فقبل الممثلون العمل دون أجر ، بل إن « ماريا بيتشى » (وقد قامت على الشاشة بدورها فى الحياة) قدمت أثاث منزلها لاستخدامه فى تصوير مناظر الفيلم .

وتوقف العمل فى الفيلم مرات ، وكان الفنيون يجمعون القليل الذى يملكونه ويقدمونه ليستمر العمل بضعة أيام . وفى هذا الوقت لجأ « روسيللينى » و« آنا مانيانى » إلى بيع ملابسهما الخاصة لتوفير بعض المـال اللازم للاستمرار فى العمل .

وفى هذا الجو المشتعل والتعاون الحماسى ، أمكن التغلب على الصعاب وتمّ إنتاج الفيلم .

وعندما عرض الفيلم توطدت دعائم مدرسة الواقعية الجديدة ، فقد هز الفيلم مشاعر جميع من شاهدوه ، وغزا أسواق السينما خارج إيطاليا ، ورحب به النقاد والفنانون فى كل مكان .

وقد تميز الفيلم بالأمانة والصدق فى التعبير عن الجو الذى كان يسود روما أثناء الاحتلال الألمانى .

ولم تنبعث واقعية الفيلم من تصويره فى أماكنه الحقيقية ، ولا من مجرد تصويره لأشخاص عاديين ، وإنما اكتسب صبغة الواقعية من موضوعه وشخصياته ، فقد أبرز الفيلم عنصرى الحياة فى روما فى ذلك الحين ، والحماس والأخطار التى يعيش فيها القائمون بحركة المقاومة ، والقلق والهموم التى يعانيها عامة الناس ممن يحاولون أن يعيشوا حياتهم العادية ، ولكنهم يتعرضون للتفتيش من حين لآخر ، بل إنهم أحياناً لا يجدون الخبز الذى يحتاجونه لغذائهم .

وهكذا نجح الفيلم ، فأصبحت السينما هى المعبّر الأول عن مشاعر السخط الأدبى والمادى التى كانت تسود الشعب الإيطالى ، وأصبحت السينما هى بداية البعث الفنى كله .

* * *

وبدأ تيار الواقعية الجديدة يغزو السينما الإيطالية ، فظهرت أفلام « ماسحو الأحذية » ، و« الحيــاة فى سلام » ، و« سارقو الدراجات » ، و« روما الساعة ١١ » ، و« قلوب بلا حدود » ، و« معجزة ميلانو » .

وكانت هذه الأفلام جميعاً من إنتاج رجال لم يبرزوا فى عالم السينما من قبل ، ففى هذه الفترة اختفت



إحدى لقطات فيلم « معجزة ميلانو »
الذى تعرض للنقد الشديد فى إيطاليا

السينما الفاشية ورجالها نهائيا ، ونهض جيل جديد من السينمائيين عبروا عن الاتجاهات الجديدة .

وكانت الأفلام الإيطالية فى هذه الفترة أكثر حيوية ونضجاً من الإنتاج العالمى كله ، وقد استمدت حيويتها من اهتمامها بالواقع ومشكلات الساعة والموضوعات الإنسانية الجوهرية .

وبهذا كانت الأفلام الإيطالية أصدق شاهد على أن السينما هى صدى للنظام الاجتماعى السائد ، فقد بدت الأفلام كلها وكأنها تعبر عن ثورة اجتماعية .

وفى هذه الفترة برز عنصران قويان هما : المخرج « فينوريودى سيكا » وكاتب السيناريو « زفاتينى » وما زال « دى سيكا » و « زفاتينى » يحملان لواء الواقعية الجديدة حتى اليوم .

وقد بدأ تعاون « دى سيكا » و « زفاتينى » فى فيلم « الأطفال يراقبوننا » وهو فيلم أنتج فى أواخر عهد الفاشية إلا أنه كان بمثابة الأمل الذى يبرق فى الظلام ليشير إلى المستقبل المشرق ، فقد عالج هذا الفيلم مسئولية الآباء نحو الأبناء ، وهاجم الانحلال الأخلاقى الذى انساق إليه الشعب الإيطالى فى ظل الفاشية .

وكان الفيلم الثانى لزفاتينى ودى سيكا يدور أيضـــا



لقطة من فيلم « معجزة ميلانو »

حول الأطفال ، وهو فيلم « ماسحو الأحذية » وهو صارخ فى واقعيته . وقد لقى الفيلم نجاحاً خارج إيطاليا أكثر مما لقيه فى إيطاليا .

* * *

واستمر الاثنان فى معالجة مشاكل الساعة فقدما أفلام « سارقو الدراجات » و « معجزة ميلانو » ، وكان لهذه الأفلام صداها البعيد ، إذ أحرزت جوائز عديدة فى مهرجانات السينما العالمية .

ولكن هذا النجاح أفزع بعض الجهات فبدأت بعض الصحف تهاجم « زفاتينى » و « دى سيكا » وتطالب البوليس بالحد من تعاونهما ، ووقف نشاطهما السينمائى الثورى .

ولم يقتصر الأمر على حملات الصحف بل بدأت شركات الإنتاج تساوم « دى سيكا » فعرضت عليه إحدى الشركات أن يخرج فيلم « دون كاميللو » . وهو فيلم يعبر بمهارة عن وجهة نظر الفاتيكان ، واشترطت موافقته على ذلك نظير قيام الشركة نفسها بانتاج فيلم « إمبرتو » ولكن « دى سيكا » رفض أن يخضع للمساومات أو للضغط .

وكان نجاح السينما الإيطالية فى اجتذاب جماهير السينما فى العالم باعثاً على اهتمام هوليوود بها . فاقترحت هوليوود فى براءة أن تمد يد المساعدة لهذه الصناعة الناشئة ، وعقدت الاتفاقات لإنتاج أفلام مشتركة .

ووقعت صناعة السينما الإيطالية فى الفخ ، إذ بدأت شركات الإنتاج تقوى تيار الأفلام الجنسية والانحلالية والتاريخية ، وأخذت تتصيد العناصر القوية فى السينما الإيطالية لتنحرف بها عن تيار الواقعية .

وبدأ جمهور السينما الإيطالية العالمى يفاجأ بأفلام تافهة تقدم له باعتبارها أفلاماً إيطالية . وأخذ الناس يلمسون انحدار موضوعات الأفلام الإيطالية التى بدأت ترتدى زياً قشيباً من السينما سكوب والألوان ، ولكن

هذا الزى لم يخدع الناس ، وفقد الكثيرون الثقة بالسينما الإيطالية .

* * *

وإذا كان بعض السينمائيين الإيطاليين قد انساقوا فى التيار الانحلالى ، فإن هناك آخرين قاوموا وما زالوا يحافظون على مستوى الواقعية الإيطالية فى إصرار .

ويروى لنا « دى سيكا » كيف دعاه « هوارد هيوز » إلى هوليوود ، ثم عمد إلى إذلاله فتركه عدة أيام دون أن يلقى أحداً من الناس ، أو يقوم بأى عمل . وكانت هذه أولى الصدمـات التى واجهها « دى سيكا » فى هوليوود .

وفى هوليوود صادف « دى‌سيكا » الأزمات نفسها ، التى واجهت كل من حاول أن يحتفظ بطابعه . فلم يتم الاتفاق بينه وبين « هوارد هيوز » ثم عرض عليه «سلزنيك» قصة فيلم تدور حوادثه فى إيطاليا ، ووجد « دى سيكا » فى هذا الفيلم فرصته للعودة إلى بلاده ، ولم يكن فى موضوع الفيلم ما يثير اعتراضات من جانب « دى سيكا » فتم الاتفاق ، وعاد « دى سيكا » إلى بلاده وقد عرف الكثير عن هوليوود .

ولم يتخل « دى سيكا » و « زفاتينى » عن إصرارهما على السير فى الطريق الذى رسماه لأنفسهما . وما زالا يجاهدان من أجل استمرار تيار الواقعية الجديدة رغم كل العقبات التى تعترضهما . وقد عبر « دى‌سيكا » عن إيمانه قائلا : « إنى أنتج الآن فيلم (السقف) وإنى لواثق من أنه لن ينقضى وقت طويل حتى نرى عدداً كبيراً من المخرجين يعودون إلى الواقعية الجديدة. إن الواقعية الجديدة لم تمت وستنتصر فى النهاية ».

* * *

وقد ساهم « زفاتينى » أيضاً فى الدفاع عن حركة الواقعية الجديدة وتوضيح فلسفتها ، واكتساب عناصر جديدة لتأييدها . وقد كان لمقالاته فى هذا الموضوع صدى كبير لدى المهتمين بالسينما فى أنحاء العالم . ولعلها كانت من العوامل التى ساعدت على ظهور



سيزار زفاتينى يدافع عن الاتجاه الإنسانى للسينما

أنصار للاتجاه الواقعى من بين العاملين فى السينما الهندية واليابانية . ولذلك فإننا نورد فيما بعد إحدى مقالات « زفاتينى » التى كتبها معبراً فيها عن وجهة نظره عن الاتجاه الفكرى للسينما الإيطالية .

ولا ريب فى أننا فى أشد الحاجة إلى الإلمام بالمدارس الفكرية المختلفة التى أسهمت فى توجيه السينما العالمية ، إذا أردنا تنشئة جيل من السينمائيين يؤمن بالجمع بين الفن والفكر فى حقل الإنتاج السينمائى العربى .

يقول سيزار زفاتينى :

تبدو أحداث الحياة اليومية لأول وهلة رتيبة ومملة . والواقع أن هذه الفكرة تلازمنا ما دامت نظرتنا للحياة سطحية ، وما دمنا لا نبذل أى جهد للتغلب على الركود العقلى . وهذه النظرة السطحية هى التى خلقت الشعور الخاطىء بضرورة أن يحتوى الفيلم على قصة تضفى على الواقع عنصرى الإثارة والروعة ، ولكن القصة ، بهذه الصورة ، تحول دون معالجة الحياة اليومية بصورة مباشرة صريحة ، بل إنها لتوحى بأنه لا يمكن تصوير واقع الحياة دون تدخل عناصر خيالية صناعية .

وإذا كانت حركة الواقعية الحديثة فى السينما قد نجحت فى شىء ، فإن أهم نجاح أحرزته هو : أنها أبرزت أن الالتجاء إلى « القصـة »



لقطة من فيلم «أمبرتود» الذى رفض دى سيكا المساومة على إنتاجه

بهذا المعنى لم يكن سوى وسيلة لإخفاء العجز البشرى ومحاولة لفرض أساليب عتيقة بالية على فن يجب أن يتفاعل مع الحقائق الاجتماعية القائمة.

وقد أمكننا الآن أن نتبين أن الواقع غنى بأحداثه وأنه يكفى وحده لخلق عمل فنى كامل، وأن مهمة الفنان لم تعد خلق مواقف مفتعلة لتحريك مشاعر الجماهير أو إثارتهم، وإنما مهمته هى جعل هذه الجماهير تتفاعل مع الواقع الذى يحيط بها إما بالرضا وإما بالغضب.

وقد كان وصولى إلى هذه النظرية للفن نصراً عظيماً أحسست به يهز أعماق، وكم وددت لو توصلت إليه منذ أعوام طويلة، ولكنى للأسف لم أصل إليه إلا فى أعقاب الحرب الأخيرة. ومنذ ذلك الحين سادنى الشعور بأن تجنب الواقع كان خيانة لكل المثل الإنسانية التى أعتز بها.

* * *

وقد كان المنهج القديم فى كتابه القصة السينمائية يعتمد على اختراع الحوادث. فإذا خطر لكاتب معالجة موضوع إضراب العمال مثلا، أضفى على الفكرة من خياله ما يجعل الإضراب مجرد حدث يربط بين شخصيات قصته. أما اليوم فإن منهجنا هو الكشف والتعمق بحيث يروى الفيلم أحداث الإضراب، ويعرض أكبر قدر من الحقائق الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية المتعلقة به والمستمدة من الحياة نفسها. وقد مضى عهد كنا لا نثق فيه بالواقع ونهرب منه، وأصبحنا اليوم نضع ثقتنا كلها فى الحقائق والناس. ويقتضينا ذلك أن نتعمق فى واقع الحياة، وأن نبرز ما فيه من قوة ومن انفعالات كانت حتى عهد قريب خافية علينا. كما يقتضينا أيضاً أن نهتم اهتماماً حقيقيا صادقاً بما يجرى حولنا، وأن نبحث عن أعمق القيم الإنسانية الخفية، ولذلك وجب ألا يقتصر ميدان العمل السينمائى على الأذكياء وحدهم، بل ينبغى أن يضم أيضاً ذوى النفوس القوية الوثابة من أصحاب المثل الرفيعة.

وإذا كانت الواقعية الحديثة تنطوى على احترام صادق للنفس ولما يجرى فى العالم من أحداث، فإن منهجها يختلف كل الاختلاف عن السينما الأمريكية. فبينما تسود أنصار المذهب الواقعى رغبة جارفة فى أن يروا الحقائق ويغوصوا فى أعماقها، تلجأ السينما الأمريكية إلى تشويه الواقع.

وفى أمريكا اليوم أزمة فى موضوعات الأفلام، أما الواقعيون فلا يمكن أن يتعرضوا لمثل هذه الأزمة. فليس من الممكن أن تعوز الكاتب الواقعى الموضوعات والحياة من حوله تدور فى عجلتها. إن أى ساعة من نهار أو ليل، وأى شخص يصلح موضوعاً لفيلم ما دام الفنان قادراً على الملاحظة وإلقاء الضوء على العناصر المتكاملة التى تحيط به.

وهكذا نتبين أنه لا توجد أزمة فى الموضوعات، وإنما هناك عجز عن تفسير مدلولات الحوادث. وقد أوضح منتج سينمائى أمريكى هذا الفرق فى مثل يبدو غريباً ولكن تفسيره بسيط، إذ قال: «إذا تخيلنا فصلا سينمائيا عن طائرة فإننا فى أمريكا نتخيله على هذه الصورة: الطائرة تحلق فى السماء .... مدفع يطلق نيرانه .. الطائرة تسقط على الأرض. أما الواقعيـــون فيتخيلون المنظر نفسه بهذه الطريقة: الطائرة تحلق فى السماء ... الطائرة تحلق فى السماء ثانية .. الطائرة تحلق فى السماء مرة أخرى ..». وقوله هذا صحيح، فقد جرت السينما فى الماضى على أن تجعل كل موقف من المواقف يقود إلى موقف آخر وثالث ورابع فى تتابع سريع مستمر هو النتيجة الطبيعية لعدم الثقة بصلاحية معالجة حقائق الحياة فى السينما. أما اليوم فإننا عندما نصور موقفاً، نحس بالحاجة إلى أن نطيل البقاء عند هذا الموقف، وذلك لأن هذا الموقف الواحد ذاته ينطوى على أصداء وامتدادات يمكن أنه تمدنا بجميع المواقف التى نحتاجها، بل إننا لنستطيع اليوم أن نقول فى اطمئنان، إعطنا أى حقيقة من حقائق الحياة ونحن نستطيع أن نحلل هذه الحقيقة، ونجعل منها موضوعاً سينمائيا جديراً بالمشاهدة.

ولنضرب لذلك مثلا، فقد كانت محاولة رجل وامرأته العثور على مسكن لا يستغرق عرضها على الشاشة أكثر من دقائق معدودة، أما لدى الواقعيين فإن هذه المحاولة يمكن أن تكون موضوعاً لسيناريو فيلم كامل يمثل كل ما فى هذه المحاولة من مغزى وكل ما لها من أصداء.

ونحن لا ندعى أننا قد وصلنا إلى تحليل كامل صادق للمواقف الإنسانية، ولكننا نقوم بجهد فى هذا السبيل، ولعل مما يبرز جهودنا تلك السطحية التى يزخر بها الإنتاج السينمائى.

ونحن إذا كنا لم نصل إلى الحد الذى نريده بعد، فإنه لا تنقصنا الرغبة فى بذل المجهود والفهم والتعاون للوصول إلى هذه الغاية.

* * *

إن دورنا الرئيسى اليوم ليس محاولة صبغ المواقف الخيالية بطابع الواقعية، وإنما تصوير الأشياء كما هى بمدلولها ومغزاها. والحياة ليست كما تصورها القصص. إنما الحياة شىء مختلف تماماً، ولا يتأتى فهم الحياة وإدراكها إلا بالبحث الدقيق المتواصل فى صبر وأناة.

وفى اعتقادى أن أهم مانحتاج إليه فى وقتنا هذا، هو اليقظة الاجتماعية، وأن أفضل موقف يمكن أن يتخذه المرء فى العصر الحديث هو أن يشغل نفسه بالبحث فى واقع الحياة، فجهلنا بالواقع هو الذى يسىء إلينا وإلى عالمنا. ويجب أن نصل إلى الواقع نفسه بلا مقدمات. ويجب على السينما إذا أرادت أن تصور جوعاناً أو مضطهداً أن تسميه

باسمه الحقيقي الواقعي ، لا أن تبنى أسطورة حول جوع الرجل ، فالأساطير ليست من مهام السينما كما نفهمها .

ورغم أننا نسلم بأنه من الممكن تحليل الواقع بالأساليب القصصية ، فإننا نرى أن من واجب حركة الواقعية الحديثة ، إذا أرادت الحياة الجديرة بها ، أن تحتفظ بطابعها الأول الذى تميزت به ، وهو طابع التحليل التسجيلي لا القصصي .

وليست هناك وسيلة أخرى غير السينما لها القدرة على أن تصور الأشياء والأحداث فى تطورها من يوم لآخر ، فالسينما تملك أكبر الإمكانيات التى تمكنها من إبراز الواقع أمام أكبر عدد من الناس ، وأن القوة التى تملكها السينما لتلقى عليها مسئولية كبرى ، إذ يجب على السينمائيين أن يحاولوا جعل كل إطار فى الفيلم له قيمته ، ولا يتحقق ذلك إلا بالغوص أكثر فأكثر فى صميم الواقع . والمشكلة الأدبية والفنية تنحصر فى مقدرة السينما على أن تصور الواقع ذاته ، لا أن تستخرج منه قصصاً .

ومن الطبيعي أن هناك عدداً من السينمائيين يحسون بهذه المشكلة ، ولكنهم يجدون أنفسهم مضطرين لأسباب عديدة مختلفة - بعضها صحيح وبعضها خاطىء - إلى اختراع القصص بالطريقة التقليدية ، ويضمنوا هذه القصص بعض اللمحات من نزعتهم الواقعية . وقد اعتبر بعض المشتغلين بالسينما أن هذه هى الواقعية الحديثة .

والواقع أن أفلام « سارق الدراجات » و « روما مدينة مفتوحة » و « ماسحى الأحذية » وغيرها تحتوى على عناصر ذات أهمية كبرى ، كما تعكس فكرة أن الأفلام يمكن أن تعالج أى موضوع كان ، إلا أنها رغم ذلك احتفظت بالطابع الخيالى لأنها تحتوى على قصة مؤلفة ولا تتبع المنهج التسجيلى . وتحتوى أفلام أخرى مثل : « امبرتوز » على تحليل أوفى للواقع . ولكن أسلوب العرض فيها ما زال هو الأسلوب التقليدى القديم .

ونحن لم نبلغ بعد صميم الواقعية الحديثة ، فالحركة الواقعية فى السينما الإيطالية ما زالت فى بدء المعركة ، وعلى جنودها من أمثال « دى سيكا » و « روسيلليني » و « فيسكونتى » أن يخوضوا الغمار ويحرزوا النصر . وأن أخطر ما نتعرض له اليوم أن نتخلى عن موقفنا المعنوى الذى تمثل فى عمل الكثير منا فى خلال الحرب الماضية وفى أعقابها مباشرة .

ويجب أن تمضى السينما إلى الأمام فى سبيل تصوير الواقع . فلا تدع أى فجوة بين ما يجرى فى الحياة ، وما يعرض على الشاشة البيضاء .

ولا ريب فى أن كل مجهود يبذل فى تصوير الأهمية التاريخية لكل لحظة من لحظات الحياة الإنسانية ، هو مجهود مثمر لا يفيد السينما الإيطالية وحدها بل إن صداه ليمتد إلى كافة أنحاء العالم .

ويجب ألا يقتصر الأمر على إنتاج أفلام توضح للمتفرجين أوضاعاً اجتماعية ، أو مسائل عامة ، بل يجب الاهتمام بأن يرى الناس أنفسهم على الشاشة يقومون بمهامهم اليومية العادية ، فإن ذلك يساعدهم على معرفة كثير مما ينقصهم معرفته عن واقع حياتهم .

ولنأخذ مثلا موضوعاً بسيطاً مثل : ذهاب امرأة لشراء زوج من الأحذية ، إن هذا الموقف لا يستغرق أكثر من بضع دقائق ، فكيف نستطيع أن نجعله موضوعاً لفيلم يستغرق حوالى الساعتين ؟

إن من واجب الكاتب السينمائى أن يحلل هذه الحادثة ، ويبرز ما سبقها وما لحقها وما عاصرها من أحداث .

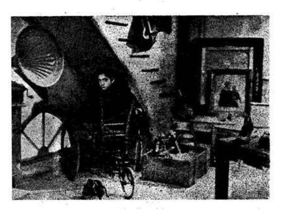
ويستطيع الكاتب أن يعالج ذلك بالتفصيل . إن ثمن الحذاء جنيهان ، فكيف استطاعت المرأة أن توفر هذا المبلغ ، وكم قضت من الوقت فى جمعه ؟ وأى جهد بذلت للحصول عليه ؟ وما مدى أهمية الحذاء بالنسبة لها ؟ وما الذى حرمت نفسها منه لتشترى هذا الحذاء ؟ .

ومن ناحية أخرى من هو بائع الأحذية ؟ وما الذى يدفعه إلى التمسك ، إذ تساومه المرأة على سعر الحذاء رغبة فى تخفيضه . وما هى ارتباطات هذا الرجل المنزلية ؟ هل له أولاد ؟ وما هى مطالب هؤلاء الأولاد ؟ .

وهكذا تكون مهمة الكاتب السينمائى التعمق فى صميم الأحداث والكشف عما يختفى بين طياتها . وهو إذ يحلل الأحداث البسيطة بهذه الطريقة يفتح أمام أعيننا عالماً عريضاً غنيا بقيمه ويوضح لنا الدوافع الاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية لكل خطوة .

وعندما تستقى الأفلام مادتها من هذا الكنز الذى لا ينفد وهو العالم الواقعى ، فإنها تدعم بذلك السينما ، وتكسبها أهميتها الاجتماعية .

وليس هناك ما يبعث على الضيق أكثر من أولئك الأبطال الخياليين الذين تصورهم القصص . إن الناس جميعاً يتوقون لرؤية الإنسان الحقيقى الذى يصادفونه فى حياتهم اليومية . وهم عندما يرونه على الشاشة سيثير فى نفوسهم الاهتمام نفسه الذى يساورهم عندما يرون جمعاً من



لقطة من فيلم « ماسحو الأحذية »
يبرز فيها تعبير طفل يكافح من أجل القوت

ولا بد لتحقيق ذلك من اختيار موضوعات لا تحتاج إلى ممثلين ، كإخراج فيلم مثلا عن أطفال العالم . وإن فكرة هذا الفيلم لتراودني باستمرار ، وإذا لم أستطع أن أحققها بالنسبة للعالم فسأحاول أن أقصرها على أوروبا أو إيطاليا وحدها ، ولكني سأنفذها على أى حال .

ونحن نقوم الآن بإنتاج فيلم من هذا القبيل هو فيلم « الحب فى المدينة » وهو عبارة عن مجموعة فصول : كل فصل منها يعالج ناحية من حياة المدينة الكبيرة ، ويشترك فى إنتاجه عدد من مخرجى إيطاليا فى مقدمتهم « لاتوادا » و « أنطونيونى » و « أيمر » . ولا يشترك فى هذا الفيلم ممثلون ، وغاية ما نرجوه ألا يثير هذا الاتجاه ثائرة نقابات الممثلين .

* * *

إن الواقعية الحديثة لا تلتزم بالقيود القائمة على اختصاصات الفنيين فى عالم السينما اليوم ، بل إنها لتؤمن بالتخلص من كل القيود فى سبيل إبراز الصورة الصحيحة للحياة التى نحياها .

وإذا بحثنا مهمة كاتب السيناريو اليوم ، نجد أنه يساهم فى العمل الفنى فى الفيلم . ومما لا شك فيه أن كاتب السيناريو يدين بآراء اجتماعية معينة ، وهو لا يستطيع أن يقوم بدوره الفنى دون التأثر بهذه الآراء . وكلما دعى كاتب السيناريو للمساهمة بمجهوده فى عمل الآخرين ، فإنه يحاول أن يضع أكبر جزء ممكن من نفسه وإرادته فى هذا العمل .

وكاتب السيناريو بهذا المعنى ، يجب أن يختفى ليحل محله شخص واحد يكون المسئول الوحيد عن الفيلم بعناصره الثلاثة ، القصة والسيناريو والإخراج . وبهذا يبقى الفيلم قابلا للتطور فى جميع مراحله سواء أثناء التصوير أو المونتاج أو تسجيل الصوت حتى يتم إعداده نهائيا .

ومن الطبيعى أنه من الممكن أن يتعاون عدد من الناس فى عمل واحد ، على أن يكون بينهم توافق فى الرأى ، وأن يكون هناك عقل واحد مسيطر له أن يختار ويحدد الاتجاه ليقول هذا نعم وذاك لا .

إن الأفلام الواقعية الحديثة أقل تكاليف من غيرها من الأفلام ، ذلك أنها تعالج موضوعات تبعد عن الأبهة والفخامة التى تستنفد الكثير من الأموال . وإن المنهج الواقعى يهدف إلى خفض تكاليف الإنتاج لكى يمكن تخليص السينما من سيطرة المستثمرين الذين يقفون حجر عثرة دون تطور الفن السينمائى .

ويجدر بنا أن نعرض هنا لما يوجه إلى الواقعية الحديثة من نقد ونقلب أوجه الرأى فيه .

إن أهم اتهام يوجه إلى الواقعية الحديثة هو أنها تقتصر على معالجة موضوع الفقر وحده ، على أن هذا فى رأيى نقد فى غير محله ، ذلك أنه يجب على الواقعية أن تعالج موضوع النقد .

ولقد بدأنا بالنقد لأنه أهم حقائق الحياة فى العصر الحديث ، وإنى لأتحدى أى إنسان أن يثبت عكس ذلك . وإنه لمن أكبر الخطأ



لقطة من فيلم سارق الدراجات سيناريو زفاتينى — إخراج دى سيكا

الناس ملتفين حول شخص ما . إن الجميع يتساءلون من هذا الشخص ؟ وما هى قصته ؟ ويشارك الناس جميعاً فى تجربته .

* * *

والواقعية الحديثة تؤمن بأن أفضل التجارب هى تلك التى نستمدها مما يدور تحت أعيننا من أحداث ، وأن زمن الشخصيات الشاذة أو الفذة قد انقضى . وقد جاء الوقت المناسب لكى يفهم رواد السينما أنهم الأبطال الحقيقيون فى هذه الحياة .

وهذا الأسلوب فى معالجة موضوعات الأفلام لا بد وأن ينمى فى الناس شعوراً بالمسئولية والكرامة . أما أن يقارن الناس بين شخصياتهم والشخصيات الخيالية الزائفة ، فإن هذا ينطوى على خطر كبير . والواجب أن نعرف أنفسنا على حقيقتها وأن يتخلص ملايين الناس من سكان العالم من التفكير فى الخرافات .

ومن أهداف الواقعية الحديثة الاستغناء عن الممثلين ، وأن يقوم كل شخص بدوره الواقعى فى الحياة ، فليس من الممكن أن تتحقق الواقعية مع قيام الممثل بتقمص شخصية خيالية ، ولكن يجب أن يقوم كل فرد بدوره الحقيقى فى الحياة .

أن نعتقد أننا وقد أنتجنا خمسة أو ستة أفلام حول موضوع الفقر ، قد وفينا الموضوع حقه . وأن مثلنا فى هذه الحال كثل من يفلح فداناً واحداً من الأرض ثم يعتقد أنه قد فلح العالم كله .

إن موضوع الفقراء والأغنياء من الموضوعات التى يمكن أن يستغرق بحثها حياة المرء من محياه إلى مماته . ونحن ما زلنا فى أول الطريق ، ويجب أن نتذرع بالشجاعة فى عرض التفاصيل المتصلة بالموضوع . وإذا كان الأغنياء يشمخون بأنوفهم ويضيقون ذرعاً بهذه الأفلام لا سيما فيلم « معجزة ميلانو » ، فكل ما فى وسعنا هو أن نوصيهم بالصبر ، فإن قصة معجزة ميلانو إنما كانت خرافة ، وما زال هناك الكثير الذى نود أن نصوره ونقوله .

وإذا كان هناك أى فرد من رواد السينما أو المخرجين أو النقاد أو الحكام أو رجال الدين ينادى بإيقاف الأفلام التى تعالج موضوع الفقر ، فإنه يرتكب بهذا خطيئة كبرى . إذ يرفض أن يفهم أو يتعلم . وإن رفضه للمعرفة إنما هو هروب من الواقع ، وهذا الهروب إنما يعبر عن نقص فى الشجاعة ، وخوف من مواجهة حقائق الحياة .

وأن ما نحتاجه فى حياتنا إنما هو المزيد من المعرفة والإلمام الدقيق بالحاجيات الإنسانية والدوافع التى تسيطر علينا . ويجب على الواقعية أن تمضى فى هذا السبيل دون أن تعبأ بأى نقد يوجه إليها فى هذا الصدد .

* * *

وهناك نقد آخر يوجه إلى الواقعية الحديثة وهى أنها لا تقدم حلولا للمشكلات التى تعرضها ، وأن الأفلام التى أنتجناها ليست لها نهاية واضحة . وإنى أعتقد أنه ليس من مهمة الفنان أن يختلق الحلول ، وإذا كانت أفلامنا تنتهى دون حل للمشكلات فإنها إنما تعكس واقع الحياة . وأن الفيلم يؤدى دوره كاملا إذا استطاع أن يثير فى المتفرجين الإحساس بالحاجة الملحة إلى إيجاد الحلول لهذه المشاكل .

وعلى كل حال ، فإننا نتساءل ، هل هناك أفلام أخرى غير أفلامنا تقدم الحلول ؟ إن ما يمكن أن تقدمه الأفلام لا يعدو أن يكون حلولا عاطفية تنبعث من المعالجة السطحية للمشكلات ما دام قد اكتمل إحساسه بها . إذ أن نهاية فيلم « معجزة ميلانو » لا تقدم حلا للمشكلة . والمنظر الأخير فى الفيلم وهو التحليق فى الجو للهرب ، إنما هو تعبير عن الغضب ، والرغبة فى الارتباط مع بعض الناس دون الآخرين . وقصة الفيلم تصور فى مجموعها جمعاً من المساكين اختلفوا مع غير المساكين . ولو كان هؤلاء المساكين يملكون الدبابات لصمدوا فى الدفاع عن أرضهم وأكواخهم .

* * *

أما وقد قدمنا رأينا فى الاتجاه الواقعى الحديث ، وردنا على النقد الموجه إليه ، فإنه يجدر بنا أن نذكر أنه من الممكن إنتاج أفلام ممتازة لا تتفق مع هذا الاتجاه مثل أفلام شارلى شابلن مثلا . ولقد أنتج السينمائيون الفرنسيون والأمريكيون والروس أفلاماً عديدة تشرف الإنسانية معتمدين فى ذلك على الممثلين والقصص والأستوديوهات ، وعلى مهاراتهم فى استخدام هذه الوسائل ، ولعلهم سينتجون فى المستقبل أفلاماً كثيرة ممتازة ومشرقة . إلا أننى أومن بأنه إذا أرادت السينما الإيطالية أن تصون مكانتها ، فعليها أن تحتفظ بأسلوبها الواقعى ، وأن تستمر فى هذا الاتجاه بشجاعة حتى تحقق الأهداف التى رسمتها فيما سبق .



هواية السينما

بقلم الأستاذ أحمد الحضرى

السينما فن اعترف به الجميع إلى جانب سائر الفنون الأخرى : كالتصوير والنحت والموسيقى . ولكننا إذا بحثنا الأمر قليلا وجدنا أن فن السينما قد وصل إلى حال تختلف عن سواها . فمزاولة هذا الفن الجديد تكاد تقتصر على المحترفين الذين يقدمون لنا ما نشاهد فى دور العرض من أفلام . وإذا قارنا هذه الحالة بفن التصوير (الرسم) مثلا وجدنا الأمر جد مختلف ، فما من متعلم أو نصف متعلم إلا وزاول الرسم فى إحدى صوره فى مرحلة من مراحل حياته على الأقل . وكلنا يرسم فى المراحل الأولى من تعلمه ما يطلبه منه المدرس . ونتدرج فى الرسم حتى نصل إلى الرسم من الذاكرة . وقد يجد أكثرنا صعوبة فى ذلك ولكننا جميعاً حاولنا الرسم فى وقت ما . وقد ينبغ البعض فيستمر فى الرسم وينمى هوايته فى أوقات فراغه إلى جانب أوقات الدراسة . وربما انتهى به الأمر إلى احتراف الرسم ، أو على الأقل إلى شغل حوائط منزله بما جادت به هوايته للرسم من إنتاج .

ونجد هذا الأمر نفسه بالنسبة للنحت . فالصغار فى رياض الأطفال يصنعون نماذج من الصلصال لأنواع مختلفة من الخضر والفاكهة لأشخاص يؤدون حركات معينة . أى أن فن النحت ليس مقصوراً على المحترفين المتمكنين ، بل يزاوله كل من يشاء بما يناسب استعداده من مستوى ، وما ناله من تثقيف ورعاية فى هذا الصدد .

وإن كان الرسم يعتبر مادة إجبارية فى المدارس ، فالموسيقى ما زالت متروكة لرغبة الطالب فى أغلب الأماكن يزاولها فى وقت فراغه : كعضو فى فرقة الموسيقى التى تشترك فى إحياء الحفلات الخاصة بمدرسته يستمع إليها زملاؤه الطلبة الذين يطربون لما يقدمه لهم زملاؤهم من موسيقى وطرب . ونجد أيضاً فى كل مدرسة أو معهد فرقة للتمثيل المسرحى يقوم فيها الهواة من الطلبة بتمثيل مسرحية قد تكون من تأليف أحدهم وإخراج آخر . وقد يزداد اهتمام أحد الهواة بفن المسرح فيتفرغ لدراسته ويعمل من أجله ، حتى يصبح من مشاهير المسرح على مر الأيام . وإذا عدت إلى تاريخ محترفى فن المسرح وجدت غالبيتهم قد بدءوا هواة فى مدارسهم أو أنديتهم .

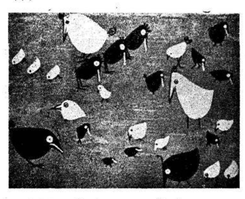
وهنا أصل إلى المقارنة بفن السينما ، فهى فى مصر مقصورة فى مزاولتها على المحترفين ، ولا وجود لهواة فى هذا الميدان مثل : هواة الرسم والنحت والموسيقى والتمثيل الذين يزاولون هذه الفنون . إما فى مراحل دراستهم العادية ، وإما تمضية لأوقات فراغهم فى البيت أو النادى .

وقد يعود هذا إلى حداثة هذا الفن الجديد بصفة عامة . فالسينما لم تُعرف بمعناها الحالى فى العالم الخارجى إلا فى عام ١٨٩٦ ، ولم يعرف الإنتاج السينمائى فى مصر بصورة جدية قبل عام ١٩٢٧ ، وعلى ذلك فالسينما أحدث هذه الفنون جميعاً . لم نتوسع بعد فى مزاولتها وتذوقها ، وشرح خصائصها ومكوناتها إلى أكبر عدد من الناس . وربما يعتقد قوم أن عدم تعميم الفن السينمائى بين الجميع يعود إلى ارتفاع تكاليف معداتها وأفلامها ، أو أنها تحتاج لمجهود جماعى ضخم تتضافر فيه مجهودات شتى من تأليف وإعداد وتنفيذ ومناظر وصوت وما إلى ذلك .

* * *



لقطة من فيلم ملون عن الباليه من إنتاج جمعية السينما بجامعة أكسفورد



لقطة من أحد أفلام الرسوم المتحركة التى ينتجها الهواة

وأبدأ بالرد على النقطة الأولى وهى حداثة فن السينما فأقول : إن السينما قد قطعت شوطاً بعيداً فى الانتشار والذيوع ، ووصلت إلى أقصى الأماكن فى الريف والصحارى . فعرفها كل سكان العالم فى فترة وجيزة نسبياً من الزمن ، وبدأت أوروبا تفكر فى مزاولة الفن السينمائى كهواية ، فظهرت فيها أولى أندية الهواة للسينما فى عام ١٩٢٥ . وسرعان ما انتشرت حركة الهواية فى جميع أنحاء أوروبا وأمريكا ، وأخذت تتطور من مجرد اجتماعات لمشاهدة الأعمال الفنية السينمائية ومناقشتها وتذوق ما فيها من فن وإبداع ، إلى عمل أفلام بسيطة تتناسب مع مستوى هوايتهم . وفى إمكاننا إذا أردنا أن ننشر هذه الهواية الجديدة بين صفوفنا أن نستفيد من تجارب الذين سبقونا فى هذا الميدان .

وأما عن ارتفاع تكاليف معدات السينما مما قد يصعب استعمالها للهواة ، فأوضح هنا أن هناك معدات خاصة للهواة رخيصة السعر ، صغيرة الحجم ، تفى بالغرض اللازم وتتفق مع إمكانيات الهواة المحدودة . فهواة عمل الأفلام السينمائية لا يستعملون المقاس نفسه من الأفلام التى يستعملها المحترفون ، وهو مقاس ٣٥ ميلليمتر ، بل يستعملون أفلاماً من مقاس أصغر مثل : أفلام مقـــاس ٨ ميلليمتر أو ٩,٥ ميلليمتر أو ١٦ ميلليمتراً . ولكل من هذه المقاسات معداته الكاملة من آلة تصوير ، وجهاز عرض وأفلام ، وكل ما يلزم من أجهزة مساعدة . ويبلغ ثمن آلة التصوير السينمائية مقاس ٨ ميلليمتر الجيدة الصنع حوالى ثلاثين جنيهاً ، على حين يمكن الحصول على ما هو أرخص من هذا ... إذا كانت الآلة مستعملة ، كما يجب أن أقول : إنها قد تصل فى ثمنها إلى ضعف هذا السعر إذا ما توافرت فيها مزايا أخرى ، أو تعددت عدساتها . ومن هذه الأرقام نرى أن آلة التصوير السينمائى للهواة تكاد تكون بنفس سعر آلة التصوير الفوتوغرافى الثابت ، إن لم تكن أرخص منها فى بعض الأحوال . ويرتفع ثمن جهاز العرض عن هذا قليلا . وإذا كان المبلغ اللازم لشراء معدات كاملة لعمل أفلام سينمائية للهواة ليس فى متناول الهاوى المتحمس ، فهو قطعاً فى متناول مجموعة من الهواة ينضمون معاً فى شبه جمعية خاصة ، أو فى متناول اتحادات الكليات والمعاهد والأندية ، علماً بأن هذا المبلغ سيدفع مرة واحدة عند البداية ولا يبقى بعد ذلك إلا تكاليف شراء الأفلام وتحميضها وصيانة المعدات ، وهذا يقل بكثير عما يخصص لأى جمعية مدرسية أو فريق رياضى فى مدرسة أو غير ذلك مما يتحمله أى اتحاد طلبة فى مدرسة ثانوية .



وحدة من السينمائيين المحترفين أثناء تنفيذ إحدى اللقطات بالخارج ، ويلاحظ ضخامة آلة التصوير وحاملها المتحرك المثبت على قضبان ، والإضاءة الصناعية ، والميكروفون المثبت فى طرف حامل طويل متحرك أيضاً .

وأما بشأن ما يحتاجه عمل الأفلام السينمائية من مجهود ضخم تتضافر عليه قوى مختلفة تعمل فى استديوهات ضخمة مجهزة ، فهذا ما لا تحتاج إليه أفلام الهواة . ففى إمكان هاو واحد أن يقوم بعمل الفيلم جميعه من إعداد وتنفيذ وتركيب دون أى معونة إذا كان موضوع الفيلم من النوع التسجيلى البسيط . أما إذا كان الموضوع يستلزم اشتراك فئة من الهواة فى تنفيذ الفيلم ، فهذا مجال أكبر للمتعة فى مزاولة الهواية وللاستفادة بخبرة الغير ، وللتعاون كفريق واحد ، كما هو الحال فى فرق الهواة للموسيقى أو للتمثيل .

* * *

وأما حركة الهواة فى الخارج وما وصلت إليه فى خطواتها وتنظيماتها . فقد لمست بنفسى مدى اهتمام هواة السينما هناك بتنمية هوايتهم ، ومدى ما يلقونه من المسئولين من حماية وتشجيع ، فقد اشتركت مدة دراستى بالخارج فى جمعية السينما بجامعة لندن عندما سنحت لى الفرصة ، فى وقت فراغى ، لمزاولة هذه الهواية الجديدة فى شتى صورها إلى جانب قيامى بمهمة أمانة الصندوق لهذه الجمعية مدى أربع سنوات ، مما يسر لى معرفة تكاليف هذه الهواية فى أبعد مدى لها ، وهو العمل بمعدات ١٦ ميلليمتر لإنتاج أفلام ناطقة .

فهناك اتحاد لجمعيات السينما Federation of Film Societies تحت إشراف الحكومة، لا بد أن تنضم إليه كل جمعية جديدة عند تكوينها ، فيتقدم الشخص المسئول عن تكوين الجمعية الجديدة إلى الاتحاد لكى يملأ استمارة خاصة بذلك يذكر فيها أسماء الأعضاء

المؤسسين للجمعية ومقرها ومدى النشاط المزمع القيام به . ويتعهد المسئولون عن الجمعية فى هذه الاستمارة بما يأتى :

١ – عدم استغلال الجمعية فى أى أغراض تجارية .

إذ ليس المقصود من قيام هذه الجمعيات منافسة المحترفين فى أرزاقهم بأى صورة من الصور . ولا أن يتكسب منها أى عضو من أعضائها مهما كانت الوسيلة .

٢ – عدم التدخل فى الشئون السياسية أو الدينية .

ومقابل هذا التعهد يقوم الاتحاد بحماية جمعيات السينما من تدخل مصلحة الضرائب ، فتعفى جميع حفلات العرض السينمائى التى تقوم بها الجمعية من ضريبة الملاهى ، لأن الجمعية لا تتكسب من وراء نشاطها ، بل تنفق أرباح العروض السينمائية – إن وجدت – فى أوجه النشاط الأخرى : كالثقافة السينمائية وعمل أفلام وشراء معدات وما إلى ذلك . كما يقوم الاتحاد بحماية اجتماعات الجمعية من تدخل البوليس لفضها ، حيث إن الجمعية أصبحت مرخصة ولها حق مزاولة نشاطها فى الحدود المتفق عليها . ويقوم الاتحاد أيضاً بتيسير الحصول على نسخ من الأفلام التى تصلح للعرض فى جمعيات السينما مقابل أجر زهيد ، محاولا تذليل كل الصعوبات التى تقف فى هذا السبيل .

والهدف الأساسى لكل جمعية سينما ثقافىٌّ فنىّ . وتنقسم جمعيات السينما من حيث الأهداف إلى نوعين رئيسيين : جمعيات هدفها عرض الأفلام السينمائية ودراستها ، وأخرى هدفها إلى جانب ذلك إنتاج أفلام للهواة أيضاً .

وهدف الجمعيات من إقامة العروض السينمائية الخاصة هو ما يأتى :

١ – تمكين الأعضاء من دراسة تاريخ وفن السينما بعرض أفلام ثقافية وفنية ، لا سيما الأفلام التى لا تعرض فى دور العرض التجارية ، إما لاختلاف اللغة ، وإما لعدم إقبال الجمهور عليها .

٢ – تشجيع تذوق الفن السينمائى .

أما أنواع الأفلام التى تهتم جمعيات السينما بعرضها على أعضائها فى عروضها الخاصة فهى :

١ – الأفلام الأجنبية الحديثة حتى يمكن اقتفاء آثار الحركات السينمائية فى الخارج .

٢ – إعادة عرض طبعات جديدة من الأفلام القديمة الممتازة بحيث يمكن مقارنتها بالإنتاج الحديث .

٣ – الأفلام التى تتعرض لتاريخ السينما ونمو الفن السينمائى .

٤ – مقتطفات من الأفلام التى تعرض التجارب السينمائية الحديثة فى عرض الأفكار والحركات .

كما تقوم جمعيات السينما بتنظيم محاضرات يلقيها متخصصون فى فن السينما ، وتنظم المناقشات حول الأفلام التى تقوم بعرضها أو التى تعرض فى دور العرض المحلية ، وترحب بالتعاون مع الجمعيات الأخرى فى حدود إمكانياتها . وتعمل كلٌّ منها على ضم مكتبة سينمائية تساعد الأعضاء على تنمية ثقافتهم السينمائية وتذوُّقهم لفنون السينما المختلفة .

وتقوم بعض هذه الجمعيات بعرض أفلامها فى دور العرض العادية ، ولكن فى غير مواعيد الحفلات العامة . وقد قامت فى مصر أندية سينمائية مثل : نادى تيمير فى سينما مترو بالقاهرة الذى أنشأه ١٩٥٢ الأب زعراب ، ويقوم بعرض سينمائى واحد كل أسبوع فيما بين الساعة الواحدة والثالثة بعد الظهر من يوم الخميس ، ثم أصبح يوم الجمعة ، إلا أن هذا النادى لا يتفق مع الأهداف التى ننشدها لسببين :

١ – لا يقوم أعضاء النادى باختيار الأفلام التى تعرض عليهم ، بل يقوم باختيارها الأب زعراب ، كما يقوم وحده بتقديمها ومناقشتها ، وليس لأعضاء النادى أى رأى فى إدارته . وقد حاولت شخصيا التفاهم مع الأب زعراب للعمل على تأليف لجنة من الأعضاء لتقوم باختيار الأفلام والإشراف على النواحى المالية ، فلم يقبل ، وقال : إن هذا لا يتفق مع أغراضه .

٢ – يقوم كل عضو بدفع عشرة قروش عند كل حفلة عرض يحضرها . ولا يعلم أحد أين تذهب الأرباح إن كانت هناك أرباح ، أو من يغطى الخسارة إن كانت هناك خسارة .

ومن هنا أستدل على أن هذا النادى وإن كان ناجحاً فى حد ذاته ، إلا أنه لا يتفق مع ما أنادى به من قيام حركة هواة للسينما فى مصر . وقد قامت أندية



أثناء تنفيذ فيلم الهواة البريطانى Together . ويرى كاتب المقال خلف الكاميرا

أخرى مثل : نادى لميير ، ولكنها لم تنل حظه من النجاح ، نذكر منها : نادى مليبس فى سينما مترو بالاسكندرية الذى بدأ سنة ١٩٥٣ واستمر عامين ، ونادى كمال سليم فى سينما كايرو بالاس بالقاهرة ولم يستمر سوى عام ٥٥ — ٥٦ .

ولا يفوتنى أن أوضح هنا أن العروض السينمائية الخاصة المنتشرة فى مصر الآن فى الأندية والمدارس ووحدات الجيش باستعمال أفلام مقاس ١٦ مم لا تتفق أيضاً مع الأهداف التى سبق أن ذكرتها ، فهى لا تهدف إلا إلى التثقيف أو الترفيه ، ولا يهمها الفن السينمائى فى شىء . وعلى هذا فهى لا تعتبر جزءاً من الحركة التى أنادى بها فى هذا المقال .

* * *

هذا عن النوع الأول من جمعيات السينما التى يقتصر نشاطها على عرض الأفلام ومناقشتها ونشر الثقافة السينمائية . ولأتحدث الآن عن النوع الثانى والأهم من الجمعيات التى تهدف إلى التعمق فى الفن السينمائى ومزاولة إنتاج أفلام بسيطة .

وتضم كل من هذه الجمعيات عدداً من المتحمسين المهتمين بالتصوير وباقى فروع السينما . وتشكل الجمعية إما من طلبة فى معهد واحد ، كما هو الحال فى جمعيات السينما بالمدارس والمعاهد ، وإما من مجموعة من الأصدقاء فى حى من الأحياء سرعان ما ينضم إليهم عدد من المتحمسين القريبين منهم فى السكن . وتبدأ الجمعية اجتماعاتها لبحث ما لديها من أفكار تصلح لأفلام قصيرة . وتتجه أفلام الهواة بالطبع إلى البساطة وقصر مدة العرض فقلما تزيد مدة عرضها عن ١٥ دقيقة . ويراعى فى الموضوع ألا تزيد تكاليف إنتاجه عن حدود إمكانيات الجمعية ، وذلك بأن تدور حوادث الفيلم فى الطريق والحدائق العامة والمبانى التى يمكنهم الحصول على تصريح بالتصوير فى داخلها . أو أن يراعى أعضاء الجمعية أن تدور القصة فى منزل أحدهم على أن يقوم هو وزوجته وأولاده بأدوار الفيلم . هذا إذا كان الفيلم من النوع الروائى . أما إذا كان الفيلم من النوع التسجيلى ، وهذا هو اللون الغالب على أفلام الهواة ، فما على الأعضاء إلا الحصول على تصريح

الجهات المختصة : كالمصنع أو المنجم أو ما إلى ذلك .

وبعد تقدير ميزانية الفيلم وتدبير أمرها يقوم أعضاء الجمعية بتوزيع الأعباء عليهم ، فمنهم : من يتولى الإخراج ، ومنهم من يقوم بالتصوير ، ومنهم من يحاول التمثيل ، ومنهم من يملك عربة يعتمد عليها الجميع فى نقل معداتهم . وهكذا يمضون وقت فراغهم فى ود وتعاون .. يلهون ويتنافسون على الإتقان ، ويتبادلون فيما بينهم هذه المهام بين فيلم وآخر .

وهناك مجلات شهرية للهواة ، تقدم لهم المقالات التى تهمهم : كالتعريف بفن السينما والإعلان عما استجد من أدوات السينما للهواة وأخبار الجمعيات المختلفة ليلم كل هاوٍ بنشاط الجمعيات الأخرى ، وتقوم بين الجمعيات منافسة ودية رائدها التقدم بالهواية المشتركة بينهم .

وتنظم بعض هذه المجلات مسابقات سنوية بين الهواة لاختيار أحسن عشرة أفلام من مقاس ٨ مم و ٩ مم و ١٦ مم عن كل عام . وبعد إعلان نتيجة المسابقة تقوم بعض هيئات الهواة بعرض الأفلام الفائزة فى عروض خاصة تعلن عنها فى مجلات الهواة . ويدل الإقبال الهائل الذى تحظى به هذه العروض على مدى انتشار هذه الهواية ، ومدى ازدياد عدد المهتمين بها عاماً بعد عام . وتمتاز أفلام الهواة بطرافة وانطلاق لا تجدهما فى الأفلام التجارية ، فالهاوى حرٌّ فيما يطرق من موضوعات ، غير مقيد بمراعاة اشتراطات أسواق العرض ، أو السعى وراء أى مكسب ، فهو يرضى نفسه وهوايته أولا وأخيراً .

ولا شك أن حركة الهواة هى التى أوحت للسينمائيين المحترفين بالخروج إلى الطرقات والأماكن الحقيقية بدلا من الانعزال داخل جدران الأستديو ، واستعمال المناظر الاصطناعية . فقد أثبتت أفلام الهواة ارتباطها بالحياة اليومية للرجل العادى مما لم نكن نشعر به فى أفلام المحترفين من قبل ، هذا بالإضافة إلى ترحيب المحترفين بالتقليل من تكاليف الإنتاج .

وتنظر الجهات الحكومية المختصة هناك إلى حركة الهواة السينمائية بعين الرعاية والتشجيع . بل لقد ذهبت بعض مدارس ليفربول إلى حد تدريس الكتابة للسينما ضمن دروس اللغة الانجليزية لتلاميذها الذين تتراوح أعمارهم بين ٧ و ١١ سنة ، أما رسم اللقطات فيتم ضمن دروس الرسم . وقد يبدو هذا غريباً ولكن إليك التفاصيل :

يطلب المدرس المختص من التلاميذ أن يكتبوا قصة لفيلم يصفون فيه الأشياء التى يتمنون أن تحدث فى المدرسة مثلا . ويتجه التلاميذ أولا إلى الإكثار من الحوار والإقلال من الحركة . فيلفت المدرس نظرهم إلى أن الفيلم صامت لا يعتمد على الحوار وإنما يعتمد على الحركة . وقد يسأله أحد التلاميذ بعد ذلك « كيف نحول القصة إلى صور إذا كنا سنكتبها فى كلمات ؟ » . وهنا يعرض المدرس عليه بعض مجلات الأطفال التى تنشر القصص فى رسوم متتالية للاستعانة بها . ثم تأتى بعد ذلك مرحلة التنفيذ فيتناوب الطلبة الظهور أمام آلة التصوير ، والوقوف خلفها إلى أن ينتهى الفيلم تحت إشراف المدرس ، فيجلس الجميع لمشاهدته تملؤهم السعادة وهم يراقبون نتيجة مجهوداتهم المتواضعة .

وإليك مثالا لسيناريو فيلم صامت قصير قامت بإعداده وتنفيذه تلميذات إحدى مدارس ليفربول من سن ١٢ سنة .

تقف بنتان أمام دكان بقال ومعها عربة أطفال . تدخل إحداهما للشراء بينما تبقى الثانية مع العربة . وعندما تخرج الأولى من الدكان تسقط المشتريات من يديها . تتجه الفتاة الثانية لمساعدتها تاركة العربة ، التى تنطلق وحدها فى الطريق . جميع الأطفال القريبين من المكان يجرون خلف عربة الأطفال . تتقدم فتاة من الاتجاه المقابل وهى تقرأ إحدى مجلات الأطفال ولا تشاهد العربة ، ولكنها تلتفت فى اللحظة الأخيرة وتنجو من الاصطدام بها ، وتسقط منها المجلة . تسرع فتاة مرتدية « قباقيب » انزلاق خلف العربة حتى توقفها وتتأكد من سلامة الطفل داخلها . يتجمع الأطفال حول العربة ويشكرون المنقذة .

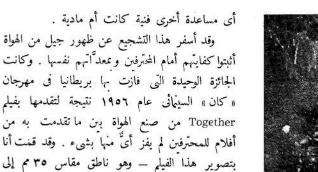
أما عن الكبار من الهواة المتقدمين فى هوايتهم فهم يطرقون ما يتناسب معهم من موضوعات يعالجونها على مستوى عال من الحذق والابتكار . وهناك نفر من الهواة لا يقنعون بمجرد تصوير الأفلام البسيطة التى يقوم



أحد الهواة يستعمل آلة تصوير مقاس ١٦ مم بمفرده فى حديقة منزله الخلفية

بالظهور فيها أبناء أحد الهواة : وتدور حوادثها فى الحديقة الخلفية للمنزل ، بل يتجهون إلى فتح ميادين جديدة أمام الهواة . فمنهم من اتجه إلى عمل رسوم متحركة بالألوان قد تستغرق عامين أو أكثر لإنتاجها ، ولكنها الهواية تجعلهم لا ينثنون عن عزمهم مهما يتطلب الأمر من مجهود وصبر وإنفاق من أموالهم الخاصة . ومنهم من اتجه إلى عمل أفلام للباليه بالألوان ، مثل : جمعية السينما بجامعة أكسفورد . ومنهم أيضاً من بلغ به الحماس إلى حد البدء فى إنتاج فيلم طويل كامل من مقاس ١٦ مم ، أمضى فى صناعته ثلاث سنوات حتى الآن ، ويقدر له أربع سنوات أخرى حتى يتمه .

وكثيراً ما يتعاون معهد الفيلم البريطانى — وهو ما يقابل عندنا الإدارة العامة لشئون السينما بوزارة الثقافة والإرشاد القومى من حيث بعض الاختصاصات — مع بعض الهواة الذين لمس مقدار نبوغهم فى هوايتهم عن طريق ما أنتجوه من أفلام ، عارضاً عليهم توفير معدات أفضل من مقاس ٣٥ مم مما يستعمله المحترفون إن كانت لديهم أفكار جديدة يطمحون فى تنفيذها ، مع إمدادهم بما يلزمهم من فيلم خام ، وتسديد نفقات التحميض أيضاً . وعلى الهواة أن يقوموا بجميع أعباء التنفيذ دون

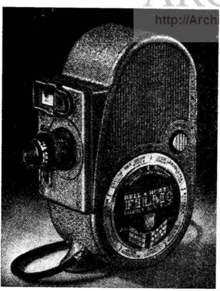


أى مساعدة أخرى فنية كانت أم مادية .

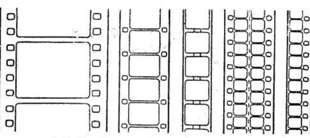
وقد أسفر هذا التشجيع عن ظهور جيل من الهواة أثبتوا كفايتهم أمام المحترفين وبعدّاتهم نفسها . وكانت الجائزة الوحيدة التى فازت بها بريطانيا فى مهرجان « كان » السينمائى عام ١٩٥٦ نتيجة لتقدمها بفيلم Together من صنع الهواة بين ما تقدمت به من أفلام للمحترفين لم يفز أىٌّ منها بشىء . وقد قمت أنا بتصوير هذا الفيلم — وهو ناطق مقاس ٣٥ مم إلى جانب القيام بعملية التركيب (المونتاج) الأولى .

* * *

هذا وقد سبق للأستاذ أحمد بدرخان المخـرج السينمائى ، أن دعا إلى قيام حركة لهواة السينما من قبل خلال المقالات التى كان ينشرها فى إحدى المجلات الفنية منذ حوالى اثنى عشر عاماً . وهو يشغل الآن منصب مدير الإدارة العامة لشئون السينما ، فليس ببعيد



آلة تصوير للهواة مقاس ٨ مم صغيرة الحجم سهلة الاستعمال رخيصة الثمن يبلغ ارتفاعها حوالى ١٢ سم

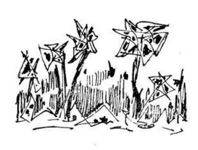


المقاسات المختلفة للأفلام بالأبعاد الحقيقية وهى من اليمين إلى اليسار :
٨ مم ، ٩,٥ مم ، ١٦ مم (للهواة) ، ٣٥ مم (للمحترفين)

أن يعمل على إحياء هذه الحركة بتنظيم اتحاد لجمعيات السينما بالجمهورية العربية المتحدة ، تنطوى تحت لوائه الجمعيات التى ستتقدم طالبة الحماية من مصلحة الضرائب ومن تدخل البوليس . ففى مصر عدد قليل من الهواة المنعزلين الذين لايباشرون نشاطهم فى الاتجاه الصحيح ، ولا يقدرون على الانضمام فى جماعات ، وتنظيم هواياتهم ورعاية شئونها .

ولقد بدأت إدارة الثقافة السينمائية بالإدارة العامة المذكورة بخطوة عملية فى هذا الاتجاه ، بأن أنشأت « ندوة الفيلم المختار » فى أغسطس ١٩٥٦ بقصد نشر الوعى السينمائى بين رواد الندوة ، وتكوين جيل من هواة فن السينما . ومنذ ذلك الوقت والندوة آخذة فى التحسن والاقتراب من الاتجاه الصحيح . فقد أصبح ارتيادها مقصوراً على الأعضاء الذين يسددون الاشتراك عن موسم كامل ، بعد أن كانت مباحة لكل عابر طريق مقابل نصف قرش عن الحفلة الواحدة . ثم أتاح المشرفون عن الندوة الفرصة أمام الأعضاء لتقديم الأفلام المنتخبة ومناقشتها . كما قدمت الندوة فى الصيف الماضى مجموعة من المحاضرات عن « تعريف السينما » ألقاها عدد من السينمائيين المتخصصين . ويدور التفكير الآن فى تكوين لجنة من الأعضاء المهتمين لمعاونة المشرفين على التقدم بهذه الندوة للأمام .

كما تقوم مؤسسة دعم السينما الآن بترجمة عدد من كتب السينما بعضها خاص بالهواة . وكل هذا يملؤنا أملا بصدور تشريع خاص بتنظيم اتحاد لجمعيات السينما للهواة فى القريب العاجل إن شاء الله .



نقد الكتب

ديوان ابن الدمينة

صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب – تحقيق أحمد راتب النفاخ – ٢٠٠ صفحة + ٥٩ للمقدمة من القطع الكبير – نشر مكتبة دار العروبة بالقاهرة

بقلم الأستاذ إبراهيم الأبياري

تُرى كم قارئاً قرأ معي هذا الديوان ؟ ثم تُرى كم سامعاً سمع به غيرى ؟ فى حُسبانى أن السامعين به إن بلغوا المائة أو المائتين فلن يبلغ قارئوه إلا نصف هذا العدد أو دون النصف بقليل .

تلك شِنْشنة نعرفها لهذا الجيل الذى نعيش بينه ، منهم الصادفون عن أدبهم الموروث عن ونىً وفترة ، ومنهم المتنكِّرون له عن غىٍّ وضلالة ، والقلّة القليلة صابرة له مُقيمة عليه رغم حرب مشنونة ، أبطالها الصادفون والمتنكرون .

وما هى بالمحنة الأولى التى امتُحنت بها الأمة العربية ، فقد توالت عليها محن شتَّى ، سياسية ودينية ، أريد بها تمزيق شملها وتفتيت وُحدتها وتفريق كلمتها ، فصمدت لها كلها . وكانت آخرها تلك المحنة اللغوية ، وهى أقساها وأمرُّها . فخداع الأمة عن وطنها يردُّه عنها الحب الفِطرى للوطن والحميّة له ، وخداعها عن دينها مردود على مثيريه بإخلاصها له ويقينها به . والمُستجيب للمخادعين عن الوطن خائن مُتَّهم لا يملك حُجَّة ، والمستجيب للمخادعين عن الدين أبينُ حرجاً وأشد نكراً ؛ من أجل هذا وذاك عاشت الأمة أمنع على خصومها السياسيين والدينيين لا يجدون إليها منفذاً من هاتين الناحيتين ، وإذا خداع هؤلاء الطامعين فيها يختار له ميداناً جديداً هو ميدان اللغة .

ولقد كانت لتلك الفترات التى عاشتها الأمة العربية مصروفة عن لغتها فى ظل الاستعمار السياسى ، ثم لتلك البلبلة اللسانية التى عانتها تلك الشعوب فى تلك الحقب المظلمة التى عاشتها على أخلاط من لغات – فريق يحذق لغة المستعمر أكثر مما يحذق لغته ؛ وفريق لغته رطانة ومزيج من كلمات عامية ، وهم كثرة ؛ وفريق حفظ الله لسانه ، وهم القلة – أثر أىّ أثر ، وإذا وحدة الوطن التى لم تُمسّ ، ووحدة الدين التى لم تُؤْذَ ، تُقابلها وحدة لغوية مُمزَّقة ، اضطرب معها تنكير الأمة العربية ، وكانت فيها ضعيفة ، يكاد يجرُّها هذا الضعف إلى الشك ، ويكاد هذا الشك يجُرُّها إلى التحلل من لسانها . هذا كان الدخول إليها من هذه الثغرة هيناً على من أرادوا أن يخدعوها عن لغتها ويفرقوا عليها كلمتها ، ويفوتوا عليها ماضيها كله بتراثه الحافل . وهم حين يفلحون فقد ضمنوا أن يضموا فى يسر إلى أحضانهم أمما مبعثرة ضعيفة ، ليس لها ماض تحمى له فيسهل طبعها بطابع جديد ، ويدرك هؤلاء الطامعون فى الأمة من هذه الثغرة ما استعصى عليهم من غيرها ، وإذا هم بين أيديهم أمم أشتات أفلْت منها لسانها فأفلتت بإفلاته وحدة جامعة وكلمة موحدة ، وقد يفلت بعدهما منها خير كثير .

وما ننكر أننا إزاء لغة عربية فيها الصعوبة وفيها التأبّى عن الطواعية ؛ ولكنا لا نستطيع أن ننكر أننا بإهمالنا إياها قد وقفناها هذا الموقف الصعب وخلقناها أبيّة غير طيّعة ، ولو أننا وصلنا بها أنفسنا ولم نَحُل

عنها للان صعبها، وطاع أبيُّها ، وأعطاها استعمالنا إياها الكثير ما تذلّ به وتزيد وتنمو ، وتقوى على مسايرة حياتنا بما تطلب ، تستجيب لنا مفرداتها الكثيرة ، وتستجيب لنا أساليب الاشتقاق والنحت ، ولن يضيق صدرها بقبول المعرب ، وقد قبلته على مر السنين .

وإقدام بعضنا على اللغة بأى لون من ألوان التغيير مستشعرين هذه الصعوبة العارضة ، جرأة لاتقل عنها جرأة الداعين إلى العامية ؛ فاللغات لا يغيرها الاستعمال ، إذ هى ليست شيئاً يُبتدع وترسم له طرق الابتداع ، وإنما هى استعمال وإمعان فى هذا الاستعمال ينتهى بها إلى الترقى والتطور . وأعدل ما نُلزم به أنفسنا ، إذا أردنا أن نتخلص من هذه المحنة جادين ، وأن نرد علينا ما فاتنا مُخلصين ، أن نمكّن للغتنا الفصحى من الشيوع ، تملأ علينا حياتنا كلها ، لا نستثنى من ذلك شيئاً ، ثم لننظر بعدها ما سيكون : فسنجد أنها أخذت وأعطت ، وسيتبين بعد ذلك موقف المقعّدين لقواعدها المُرسين لأسسها .

* * *

تلك كلمة قصيرة أحببت أن أسبق بها الكلام على ديوان « ابن الدمينة » ، لم أجدها غريبة عنه بل وجدتها متصلة به ، فالديوان عربى ، والمتحدَّث عنه عربى ، والمتحدَّث إليهم عرب ، وإذا لم تستقم لى ولا لهم لغة الحديث كنت وإياهم غرباء على الديوان، وكان الحديث فى غيره أولى لى ولهم .

وقديما وقف الناقدون من النقد للشعر موقفاً لم يَعْدُ مَبناه ومعناه . وتلك خطوة أولى مهّد بها النقد الحر — أعنى حين لم يكن علما — أول ما وُجد ، كذلك الذى ثار بين امرىء القيس وعلقمة بن عبدة حين تلاحيا أيهما أشعر ، ثم انتهيا إلى أن يصف هذا فرسه وذاك فرسه ؛ فيقول امرؤ القيس :

فللسوط ألهوب وللساق درة
وللزجر منه وقعُ أخرج مهذب

ويقول علقمة :

فأدركهن ثانياً من عنـــانه
يمـــرُّ كمرِّ الرائح المتحلّب

فتحكم أم جُندب ، امرأة امرىء القيس — وكان قد جُعل إليها الحكم — لعلقمة ؛ لأنه أدرك بفرسه دون أن يسوطه أو يركله .

ومثل الذى كان بين النابغة وحسان بسوق عكاظ حين تتبّع النابغة حسّاناً فى بيته :

ولدنا بنى العنقــاء وابنى محرّق
فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فعاب عليه فخره بمن أنسل دون من أنسلوه .

وبمثل هذا وذاك حمل الرواة الشعر ، يروونه بتلك المآخذ معه ، وتتفتح آذان المتلقين لمثله فينظرون فى الشعر بهذا الوحى ، يُعملون قرائحهم فإذا نقدهم للشعر وقدرهم له قيد هذين القيدين لا يستجيدون منه إلا ما سلم لهم مبناه كلمات وتركيباً ، وما سلم عندهم معناه فلم يُجاف الدلالة اللغوية ولا الدلالة العُرفية .

وينتقل هذا النقد الحر إلى النقد المقيد — فيصبح علما — وينبرى المؤلفون مثل : قدامة بن جعفر ، فى كتابه : « نقد الشعر » ، والقيروانى أبوعلى الحسن بن رشيق فى كتابيه : « العمدة » و « قراضة الذهب » والعسكرى أبوهلال الحسن بن عبد الله فى كتابه : « الصناعتين » . ومن لفّ لفّهم فإذا هم جميعاً يلتزمون ماسُبقوا إليه ، يجمعون ما كان ويضيفون إليه جديداً على رسمه .

* * *

وما عِيب النقد فى حاليه هاتين : الحرة والمقيدة — أى حين لم يكن علما ثم حين أصبح علما — فأول معيار من معايير القول هاتان السلامتـــان : السلامة اللفظية والسلامة المعنوية . ولكنهما كانتا كل شىء ، على حين أنهما المرحلة الأولى من مراحل النقد الأدبى .

والقول إن لم تستوِ له صحة مبنى كلماته لم يبلغ أن يسمى قولا فى حد اللغويين . ثم هو إذا لم تستو له بعد صحة مبنى كلماته صحة التركيب لم يبلغ أن يسمى قولا فى حد النحويين ، ثم هو إذا لم تستو له بعد هاتين الصحتين صحة المعنى بحاليها اللغوية والعرفية ، لم يبلغ أن يسمى قولا عند البلاغيين . وتلك قيود لا شطط فيها جملة ولا إسرافا ، وإنما قد يكون الإسراف فيما لحق هذه القيود الضرورية من تفصيلات . وبعيد أن يستقيم للناس علم أو فن إن لم تُقيّده رسوم وقيود تطّرد نُموّاً كلما خطَوْا نحو الكمال ، وتنحط وتتخلف كلما انحطوا وتخلفوا .

والقول فن — مافى ذلك شك — له قيوده ورسومه — ما فى ذلك شك أيضاً — وعلى هذا جرى الناقدون يحاسبون القائلين على ما يقولونه ويزنون القول بموازينه ، ولكنها — كما قلنا — كانت موازين لم تَعْدُ ماذكرناه .

والقول الفنى ليس عند صحة المبنى وصحة المعنى تنتهى وظيفته ، فتلك صفتان إن ضمنتا له الجمال الذى ترتاح إليه النفس وتطمئن به ، ويكون لها غذاء تقوى به وتتهذب عليه ، وترق بعد قسوة ، وتلين بعد جفوة ، فلن تضمنا لتلك النفس التوجه إلى غرض من الأغراض التى ننشدها للإنسانية صلاحاً وتقويماً ، والتى نراها رسالة هذا القول الفنى ، ونرى الشعراء رسلها .

فالقائلون حين يملكون القول ولا يملكون معه الرأى الموجّه كانوا أشبه عندى بأصحاب رؤوس الأموال المعطلة التى لا تؤدى وظيفتها فى الوجود . والقرآن ماعاش بصحة مبناه ومعناه وحدهما ولكنه عاش برسالته الكريمة التى كانت صحة المبنى والمعنى أداتها ، ولو أنه تجرد عن تلك الصحة فى المبنى والمعنى لقلّ أثر رسالته فى النفوس ، كما أنه لو تجرد عن هذه الرسالة لبقى لتلك المتعة فى النفس وتجرد عن أجلّ صفة فيه .

وقد درجت الإنسانية لا تتلقى العظة اللافتة والرأى الموجه إلا فى هذا الثوب الرائق من القول ، تتفتح به النفوس لما يحمل من هدى فتلقنه مسحورة وتلين له مبهورة .

لهذا كان حقّاً على القائلين الذين كملت لأقوالهم صفتا المبنى والمعنى أن يكونوا أصحاب رسالات ، أية كانت تلك الرسالات ، ولن يكونوا كذلك إلا :

(١) إذا ملكوا الشجاعة على أن يقولوا .
(٢) وملكوا أن يصدقوا أنفسهم وألا يخدعوها .

وما عليهم بعد هذين أن يخطئوا أو يصيبوا ، أو يرضوا الناس أو يغضبوهم ، فالحياة تفيد من إصابة المصيبين وخطأ المخطئين ، وهى جامدة متخلفة إن لم ينهضها الخير إليه ، ولم يثرها الشر عليه .

ولقد قُدِّر للشعر العربى أن يعيش شعراؤه أحراراً حقبة قصيرة متصلة لم تعد حياته الجاهلية ، ثم حياة متقطعة ظفر بها قلة منهم فى بيئات متفرقة وأزمنة متباعدة ، ثم هو بعد هذا عاش شعر بلاطات وقصور حياة طويلة ، فرغ فيها الشعراء للملوك والأمراء ولم يعيشوا لأنفسهم وما تحس وتجد .

وسوف يكون موقفنا من شاعرنا « ابن الدمينة » صاحب هـذا الديوان ، الذى نعرض له فى هذه الكلمة ، موقفاً ملحوظاً فيه هـذه النواحى الثلاث : مبنى الشعر ، ثم معناه ، ثم رسالته .

نناقش فيها السيد الزميل الأستاذ المحقق « أحمد راتب النفاخ » وإن كان القول لغيره ، فهو قد احتضن هذا الشعر دراسة وشعراً فى رسالته الجامعية ، ومن تبنّى مثل ما تبنّى الأستاذ كان مسئولا عن تفريط صاحبه ، إن لم ينبه على أماكن الزلل ومواطن التقصير . ثم هو مسئول بعد هذا كله عن عمله إن فاته أن يصوّب زلاّت الناسخين وسقطات الرواة .

ويدفعنى إلى هذا التوسع فى الحديث توسع الزميل المحقق فى حديثه عن « ابن الدمينة » وديوانه ؛ وقد

سعدت بلقاء الزميل الأستاذ « النفاخ » قبل أن يقع لى الديوان بتحقيقه ، فوجدت منه المحب لتراثه العربى الراغب فى الإحاطة به ، الغيور عليه ؛ وسعدت بلقائه بعد أن وقع لى عمله وأحس رغبتى فى الكتابة عنه ، فلمست فيه خلق العالم السمح الذى يحرص أن يعرف ما عليه قبل أن يعرف ما له . وفى الحق لقد عنّى الأستاذ الزميل نفسه بجهد كبير بذله راضياً فى استخلاص شعر « ابن الدمينة » واستصفائه ، يريد أن يخلصه من محنة الاختلاط بغيره ، تلك المحنة التى لم تصب شعر « ابن الدمينة » وحده ، وإنما أصابت غيره من الشعر العربى جملة ، فتمّ شعر عربى لم يتنازعه أكثر من قائل ، ولم يُبد لأكثر من شاعر ، ولكن محنة شعر « ابن الدمينة » من ذلك كانت أكبر ، لذلك كان الجهد معها أكبر .

* * *

والآن وقد اجتمع لنا شعر « ابن الدمينة » ، وأصبح يضمه هذا الديوان ، لا يكاد يفلت منه إلا القليل فيما أظن ويظن معى الأستاذ النفاخ ، ترى ما حكمنا عليه شاعراً صاحب مبنى سليم ومعنى مستقيم ، ثم صاحب رسالة ؟

لم أجد الزميل الأستاذ النفاخ يعرض لشىء من هذا فى مقدمته . ولا فيما ذيّل به الديوان من شرح ، ولعله حين لم يذكر ذلك فى مقدمته قد أرجأه إلى تلك الدراسة الوافية التى وعد بها ، حيث أشار بقوله : « وأما الشطر الآخر فكان دراسة مطولة للشاعر والديوان لم يتم لها أن تنشر بعد » .

ولقد كنت أحب وكان يحب معى القارئون أن يروا هذه الدراسة مع الديوان لا يخرج إلا بها ، فهى لا شك الجزء المكمل للديوان ، أو هى روحه التى لا وجود له حيًّا دونها ، وهو بالذى قد فعل ترك الديوان مادة صماء ، فالقارئ كان إلى جانب تلك المقدمة التى عرضها السيد الزميل عرضاً سريعاً — مختصراً فى بعض النواحى المتصلة بشعر الديوان ، مطولة وافية فى غير النواحى التى تتصل بالديوان وإن اتصلت بالشاعر ، وذلك عند الكلام على حياته والعصر الذى ضمه والسنة التى قضى فيها — كان القارئ لا شك فى حاجة مع هذا الحديث إلى حديث غيره عن « ابن الدمينة » ، محبّاً إن صح أنه من المحبين — كما يقول مَن كتب عنه من الأقدمين — وفى ضوء هذا الحديث كان السيد الزميل سيضم القارئ معه على شعر يؤيد هذا الرأى أو غيره ، ويكون موضع دراسة حية نافعة ، تكشف عن الرسالة التى حملها الشاعر وعاش لها ، ويلقن الناس عن الشاعر أهدافه تؤيدها أقواله . كنت أحب هذا ليعيش الديوان فى ضوء رسالة صاحبه . وبمثل هذا لو تم لنا مع «ابن الدمينة» وغيره نستطيع أن ننظر إلى الشعر العربى نظرة جديدة ، ونستطيع أن نصنفه وفق تلك الرسالات التى عاش لها الشعراء وحمّلوها شعرهم .

وإن تركنا هذا إلى ما قدمنا عن مبنى الشعر ومعناه لنناقش فيه الزميل على جهده المشكور نجده :

(١) قد ترك جملة من الأبيات مغلقة واجتزأ مشيراً إلى استغلاقها .

(٢) وقد ترك شيئاً آخر غيره لم يشر إليه لا يزال يرين عليه طابع الاستغلاق . ولو أنه عنى نفسه ووقف من هذا وذاك وقفة طويلة لكتب له التوفيق واستطاع أن يقومه .

(٣) ثم لقد يسر الزميل على نفسه شيئاً ما حين خص بعض الألفاظ بالشرح وترك مثلها لم يشرحه .

(٤) وكثير من الأبيات كان يحتاج مع شرح الكلمات إلى بسط المعنى وتوجيهه ، ومع هذا البسط والتوجيه يكون الحديث العاجل عن توفيق الشاعر فى الأداء وإصابة المعنى المراد .

ولن يدفع بعضَ هذا أن العمل تحقيق نص وتصويبه ، وإلا كان عمل الزميل محتاجاً إلى عمل آخر بعده ، يمكن القارئ من أن يفهم ، ويبصره بما يفهم .

* * *

وبعد . فمن الإنصاف أن نُنصف الزميل « أحمد

راتب النفاخ » على هذا الجهد المضنى الذى لا يعرفه إلا من ذاقه ، وحسبه :

(١) أنه صور من تلك المخطوطة الوحيدة تقريباً التى لا تكاد تبين ، والتى لا تحمل بعض كلماتها ، إعجاماً ولا شكلا ، صورة مبينة مقروءة إعجاما وشكلا .

(٢) وأنه ضم لهذا الديوان :

ا – قسما ثالثاً بروايات أخرى لبعض قصائد الديوان .

ب – وقسما رابعاً ضمنه الزيادات التى تتبع من أجلها ما يربى على عشرين مرجعاً ليس البحث فيها بالأمر الهين وليس الوقوع عليها رجما وظنا ، فضم إلى الديوان ما يقرب من ثلاثين ومئتى بيت .

ج – ولحقاً خصه بتخريج قصائد الديوان ومقطعاته استوعب نحواً من ستين صفحة ، لم يترك بيتاً إلا ذكر أماكن وجوده ، وكان أميناً شجاعاً عندما لم يجد له مكاناً آخر .

وبعد هذا العناء الطويل ذيّل الكتاب بفهارس عامة ، انتظمت :

١ – فهرساً للقوافى ، يجمع شعر ابن الدمينة ، ثم شعر الشواهد .

٢ – فهرسين أحدهما للآيات القرآنية والآخر للحديث .

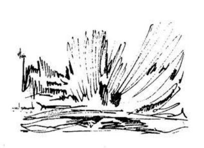
٣ – فهرساً للأعلام والقبائل يفرد ما جاء فى الأخبار والشروح عما جاء فى شعر ابن الدمينة .

٤ – فهرساً للأماكن على نمط فهرس الأعلام المتقدم .

٥ – ثم فهرساً للغة أشبه شىء بالقاموس الصغير يجمع الكلمات المشروحة والتى لها وزن خاص .

ولقد كان الديوان فى حاجة إلى رجل من الصابرين يحمل فيه هذا العناء العلمى الأدبى ، لا يرده عنه أن تهمل بعض الهيئات العلمية الأدبية ، الموكول إليها تشجيع العلم والأدب ، تقدير مثله ، وألا تحشره فى زمرة ما تقدره وتكافئ عليه ، وأن تمر عنه وكأنه عمل لم يبلغ أن يذكر بكلمة ، ولا أن يكافأ عليه بمال .

لقد كان الديوان حقاً فى حاجة إلى جهد هذا الصابر فوجده ، وهو الآن فى حاجة إلى الكثرة القارئة التى يعنيها أن يحيا أدبها فى نفوسها ، ويجد له مكانه فى صدورها ، فهل يجده ؟



الحياة الثقافية في شهر

حركة النشر

عرض سريع

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفي

ويمضي شهران على العرض الذي قدَّمناه عن ركب الثقافة في العدد الثاني والثلاثين الصادر من هذه « المجلة » في شهر أغسطس ، وحركة النشر الجادَّة آخذةٌ سبيلها في غير وَنًى أو إبطاء ، تقيم للقارئ العربي حصناً أمام التيَّار الذي يخرجه ناشرون يهدفون الكسب الكثير ولو كان سبيلا إلى انحلال الجيل .

نعم ، إن بيننا من القراء من يَزِنُون كل كتاب بميزان الحق ، ويُقبلون عليه إقبال المقدِّر لجهد المؤلف وجهد الناشر ، وفي هذا الإقبال — وإن كان قليل الحشد — تحية للعمل الثقافي الرفيع الذي يشترك فيه مؤلفٌ هدفه التثقيف ، وناشرٌ يضحي بماله ليشترك في إقامة الحصن الشامخ الذي ننشده للثقافة العربية .

وفي خلال الشهرين اللذين مضيا على ذلك العرض خرجت من دور النشر طائفة طيبة من الكتب بين محقَّق ومؤلَّف ومترجم إلى جانب ما هو على وشك الظهور .

° ° °

●● ففي الثقافة الإسلامية توالى « دار إحياء الكتب العربية : عيسى البابي الحلبي وشركاه » نشر تفسير القاسمي محمد جمال الدين من أشهر علماء الشام المتوفى سنة ١٣٣٢ هـ (١٩١٤ م) الذي قال فيه الأمير شكيب أرسلان يوصي الناشئة الإسلامية التي تريد أن تفهم الشرع فهماً ترتاح إليه ضمائرها ألاَّ تقدِّم شيئاً على قراءة تصانيف القاسمي .

وهذا التفسير اسمه « محاسن التأويل » وقد اجتمع فيه كثير من آراء المفسرين العُمُد كالطبري والزمخشري وابن كثير وغيرهم من أئمة المفسرين مع مناقشات لتلك الآراء .

وقد صدر منه أخيراً الجزء الثالث عشر وهو يضم بين دفَّتيه تفسير قسم كبير من سور القرآن من السورة ٢٦ (الشعراء) إلى السورة ٣٣ (الأحزاب) ليستقبل الناس بعد حين الجزء الرابع عشر متضمناً تفسير السور ٣٤ (سبأ) إلى السورة ٤٥ (الجاثية) .

وقد وقف على طبعه وتصحيحه ورقَّمه وخرَّج آياته وأحاديثه ، وعلَّق عليه الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي .

وهذا التفسير الجامع سيتمُّ نشره في ستة عشر جزءاً .

● وفي هذا الباب أتمَّت تلك الدار إخراج كتاب « البرهان في علوم القرآن » تأليف بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي أحد علماء مصر في القرن الثامن .

وهذا الكتاب جمع فيه مؤلفه عصارة أقوال المتقدمين من المحققين حول القرآن الكريم وجعله سبعة وأربعين نوعاً ؛ كل نوع يدور حول موضوع خاص من علوم القرآن ومباحثه ، وحاول في كل موضوع أن يؤرخ له ، ويحصي الكتب التي أُلِّفت فيه ، ويشير إلى العلماء الذين تدارسوه ، وضم فيه أقوال المفسرين والمحدِّثين ومباحث الفقهاء والأصوليين إلى قضايا المتكلمين

وأصحاب الجدل ؛ إلى مسائل العربية وآراء أرباب الفصاحة والبيان .

وقد تم الكتاب فى أربعة أجزاء كبار . وقام بتحقيقه الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم .

● كما أتمت إخراج « أحكام القرآن » لأبى بكر محمد بن عبد الله المعروف بابن العربى المتوفى سنة ٥٤٣ وهذا الكتاب من أمهات كتب الشريعة ، وطريقته فيه أنه يأتى بآيات الأحكام مرتبة فى كل سورة ، ثم يشرحها ، ويستخرج ما فيها من أحكام .

وقد قام بتحقيقه وتخريج أحاديثه وشرح غريب ألفاظه ونسبة ما ورد فيه من شعر — غير منسوب — إلى قائله ، ووضع فهارسه الأستاذ على محمد البجاوى . وتم هذا الكتاب فى أربعة أجزاء كبار .

●● ومن التراث الأدبى تنشر تلك الدار كتاباً ضخماً عدة أجزائه عشرون ، هو « شرح نهج البلاغة » لابن أبى الحديد ، وتجتمع فى هذا الشرح ألوان شتى من الأدب والنقد والتراجم والسير والوقائع والأحداث .

ومؤلف هذا الكتاب هو عز الدين أبو حامد بن هبة الله بن محمد بن محمد بن الحسين بن أبى الحديد من علماء القرن السادس وهو يجمع إلى تعمقه فى الفقه : تبحره فى فنون الأدب ، وإتقانه لعلوم اللسان ، ومعرفته بأخبار العرب ، وحفظه للكثير من الملح والطرف وروايته للأشعار والأمثال مما ضمنه كله فى كتابه فكان من ذلك موسوعة قيمة .

ولم يكد يصدر الجزء الثانى من هذا الكتاب حتى صدر الثالث ليفسح الطريق للجزء الرابع .

●● وتنشر تلك الدار فى تاريخ العرب سلسلة نفيسة تتألف من ٢٣ مجلداً فى تاريخ العرب السياسى الحديث منذ وصول الحملة الفرنسية إلى مصر سنة ١٧٩٨ ، كل مجلد منها يعد وحدة مستقلة تسجل أهم أحداث التاريخ السياسى للبلد الخاص بها من نواحى حركاته الوطنية وأوضاعه السياسية والدولية مع جميع المعاهدات والوثائق الدولية التى عقدها ، ونظام الحكم وتطوره فى ذلك البلد .

وقد اضطلع بعبء هذه الموسوعة التاريخية مؤرخ جليل عرف الناس له فضله فى هذه الناحية ، وقدروا تآليفه كل التقدير هو الأستاذ أمين سعيد ، وهو من المشتغلين بدراسة القضايا العربية والتأريخ لها منذ ربع قرن .

● ومن أحدث ما صدر من هذه المجموعة المجلد الخاص باليمن حيث يستعرض فيه تاريخ أقدم دولة عربية طراً ، بل أقدم دول أوروبا وآسية باستثناء اليابان ، حيث رفعت قواعد هذه الدولة سنة ٢٨٠ هجرية ، ولم تزل تتحدى الزمن والأحداث السياسية التى مرت بها وقهرت جيوش الترك حتى اعتبروها « مقبرة الأناضول » وذلك منذ بدأ غزوهم فى أواسط القرن العاشر الهجرى .

ويستعرض المؤلف تاريخ اليمن السياسى منذ بدأت الدولة العربية المستقلة حتى العصر الحديث حين انضمت إلى جامعة الدول العربية وعقدت أول معاهدة مع مصر ، وتحولت العلاقة بين البلدين العربيين إلى اتحاد اليمن مع الجمهورية العربية المتحدة اتحاداً سداه ولحمته الإخلاص وغايته تعزيز القومية العربية ورفع شأنها .

● ومن بين هذه السلسلة التاريخية الكبرى أصدر الأستاذ أمين سعيد مجلدين يختصان بمصر :

أولها عنوانه « تاريخ مصر من الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ إلى انهيار الملكية سنة ١٩٥٢ » تضمن وصفاً شاملا لنضال الشعب المصرى فى سبيل استقلاله وحريته .

أما الآخر وعنوانه « الثورة من ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ » فقد سجل فيه ذلك البعث العربى الثانى الذى ولد مع فجر ٢٣ يولية سنة ١٩٥٢ وكان لدقة التخطيط الذى رسم له أعظم الأثر فى بلوغ

هذا النجاح ، فقد كان يدور فى دائرة تلك المبادئ التى تستهدف تحرير مصر من الاستعمار الإنجليزى ، وتعزيز القومية العربية ، ومدّ يد المساعدة للشعوب العربية وربطها برباط وثيق من الأخوّة وبذل كل عون لهاللتحرروالنجاة من الاستعمار ، والقضاء على كل نفوذ له فى بلادها ، وتعزيز الاقتصاد العربى وإنشاء وحدة اقتصادية بين الحكومات العربية تحقق للعرب استقلالهم الاقتصادى ، ثم تعزيز الصناعة فى بلاد العرب ، وتعزيز النهضة العلمية والاهتمام بنشر العلوم الحديثة التى هى عماد النهضة المشهودة فى العلوم الطبيعية .

وظل المؤلف يروى ويسجل تاريخ هذه الثورة منذ أيقظت الشعور الوطنىّ إلى أن حاول العدوان الثلاثىّ الغادر أن يطفئ نور هذا المشعل فارتدّ على أعقابه مخذولا مدحوراً .

وهناك جزء ثالث جعل عنوانه « العدوان : ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٦ — أول فبراير سنة ١٩٥٨ » وهو خاص بأخبار الفترة التى بدأت من العدوان الغادر على مصر يوم ٢٩ من أكتوبر سنة ١٩٥٦ حتى إعلان الوحدة بين مصر وسورية فى اليوم الأول من شهر فبراير سنة ١٩٥٦ . وهذا الجزء على أهبة الصدور .

● وهناك كتاب آخر نشرته تلك الدار عنوانه « القومية العربية من الفجر إلى الظهر » ، بدأه مؤلفه الدكتور على حسنى الخربوطلى بتعريف عن القومية انتهى فيه بعد تلخيص الآراء فى ذلك إلى أنها : مجموعة من الخصائص والمزايا ، والطباع ، والتقاليد ، والعادات ، والنظم الاجتماعية ؛ تنطبع بالجملة على مرّ الأجيال وبدرجات متفاوتة فى نفوس قوم تجمعهم وحدة لغوية وأدبية وتاريخية وروابط مشتركة من ذكريات وآمال ومصالح ومؤثّرات إقليمية متممة بعضها بعضاً من دون أن تقوم فيهم جميعاً الوحدة العنصرية .

وبعد أن يستعرض موكباً تاريخيًّا للعالم العربى الممتد من الخليج العربى شرقاً إلى المحيط الأطلسى غرباً ، ومن جبال طوروس فى جنوب تركيا شمالا إلى المحيط الهندى ومنابع النيل والصحراء الكبرى جنوباً ؛ ينتهى إلى أن كل من ينتسب إلى البلاد العربية ويتكلم العربية هو عربىّ مهما كان اسم الدولة التى يتبعها ، ومهما كانت الديانة التى يدين بها والمذهب الذى ينتمى إليه ، ومهما كان أصله ونسبه ، وأن العروبة ليست خاصة بأبناء الجزيرة العربية ولا مختصة بالمسلمين وحدهم .

ثم يستطرد المؤلف فى دراسته القوية فيتحدث عن القومية قبيل ظهور الإسلام وبعده متتبعاً خيوطها فى العصور التالية حتى يصل إلى عصرنا الحديث وفترتنا الحالية .

ويدعو المؤلف فى كتابه العربَ إلى اتباع مبدأ الحياد الإيجابى بين الحضارات المختلفة شأن الدعوة إلى مبدأ الحياد الإيجابى بين الكتلات السياسية ؛ فالحضارة العربية قوية متينة الأساس .

* * *

●● وتنشر « الشركة التعاونية للطباعة والنشر » بالقاهرة كتاباً عنوانه « ناصر القومية العربية » وهو تحليل أدبى وسياسى وتاريخى لحياة الرئيس جمال عبد الناصر يضعه مؤلفه الأستاذ توفيق الشمالى المحرر بجريدة الأهرام على صورة أحاديث فى أسلوب مشرق حىّ نابض ، وهو عرض لسيرة البطل فى أجمل إطار .

* * *

●● ويتابع معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية نشاطه الثقافى الذى بدأه منذ خمس سنوات ، مثابراً على أداء رسالته بعيداً عن الدعاية ، فهو يخرج بين حين وآخر دراسات المتخصصين الذين يكِل إليهم إلقاء المحاضرات المنوّعة على طلبة المعهد .

● فقد أصدر أخيراً محاضرات أستاذنا الجليل الدكتور محمد عوض محمد عن فن المقالة الأدبية ، وقد تناول فيها التعريف بمعنى المقالة الأدبية وتتبُّع أصولها

ونشوئها وتطوُّرها ومكانها من النتاج الأدبي على اختلاف ضروبه وشكوله.

وأستاذنا هو فارس هذا الميدان رغم تواضعه الذى أبى عليه إلا أن يعتبر نفسه فى هذا الميدان من « الهواة » .

● ومن بين ما أصدره هذا المعهد كتيِّب صغير عن « الأخطاء الشائعة فى اللغة العربية » وضعه الأستاذ على النجار .

● وكتاب بعنوان « التيارات الأدبية الحديثة فى قلب الجزيرة العربية » للأستاذ عبد الله عبد الجبار ، وهو أول كتاب من نوعه لم يكتفِ فيه مؤلفه بنقد ما هو معروف الآن من فنون الأدب العربى فى نجد والأحساء والحجاز وغيرها من أقاليم الجزيرة العربية ، بل عرض لتاريخها وجغرافيتها وأحوالها الاقتصادية والسكانية وأثر ذلك كله فى أدبها المعاصر .

● وكتاب « الاتجاهات الحديثة فى النثر العربى فى السودان » للأستاذ عبد الله الطيِّب .

●● أما فى الاقتصاد فقد صدر عن هذا المعهد :

● مجموعة محاضرات قيمة فى « التخطيط الاقتصادى » للدكتور زكريا نصر . ولا شك أن كتاباً كهذا يخرج فى هذه المرحلة من تاريخ الأمة العربية وعملها الدائب فى تخطيط اقتصادياتهـا لجديرٌ بالاهتمام والترحيب به .

● وكذلك صدر كتاب « إحصائيات التوازن العام » للدكتور سمير أمين ، وهو بحث علمي جادٌّ يساعد على فهم أوضاعنا الاقتصادية والمالية .

●● وفى القانون : أصدر المعهد :

● الجزء الثانى من كتاب « نظرية العقد فى قوانين البلاد العربية » للدكتور فرج الصدَّة .

● وكتاب « العقوبات الجنائية » فى التشريعات العربية » للدكتور توفيق الشاوى .

● وكتاب « تشريع العمل البحرى » للدكتور محمد كامل ملش .

●● أما فى التاريخ فقد صدر عنه :

● كتابان هامَّان للأستاذ أحمد طربين أحدهما عن « الوحدة العربية » والآخر عن « قضية فلسطين » .

وهذا النشاط الثقافى الذى يشمل شتى فرع المعروفة لما يشكر عليه المعهد الذى يتولاه المؤرخ العالم الأستاذ محمد شفيق غربال ، ويدعو إلى التقدير والإعجاب .

* * *

●● وسيصدر عن « دار المعرفة » بعد أيام كتاب من سلسلة الكتب الميسَّرة التى بدأت تخرجها وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى المشروع الثقافى الضخم الذى أعدَّته وبدأت تنفيذه .

● وهذا الكتاب هو كتاب « ولاة مصر وقضاتها » للكندى وقد قام بتيسيره واختياره الدكتور إبراهيم أحمد العدوى ، وراجعه الدكتور محمد مصطفى زيادة .

● كما تصدر عن تلك الدار السلسلة التى يتابع كتابتها الدكتور جلال يحيى مدرس التاريخ المعاصر بمعهد الدراسات الإفريقية بجامعة القاهرة منذ شهور ، وبدأها بكتاب « التنافس الدولى فى شرق إفريقية » ثم التنافس الدولى فى بلاد الصومال » اللذين أشرنا إليهما فى العرض السابق ، والكتاب الجديد هو « السياسة الفرنسية فى الجزائر » ، وهو يتناول فيه بالبحث العلمى تاريخ الاستعمار فى هذا القطر العربى الشقيق منذ بدايته حتى وقتنا الحالى .

* * *

●● وتصدر « مكتبة النهضة المصرية » بالاشتراك مع « مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر » كتاباً عنوانه « القارة البيضاء ، أرض المغامرات » وهو قصة القارة المتجمدة الجنوبية . وهو من تأليف وولتر سوليفان أحد مراسلى جريدة النيويورك تايمز وقد رافق ثلاث رحلات استكشاف أمريكية إلى تلك القارة نائباً عن جريدة التايمز الإنجليزية . ومن بين هذه الرحلات الرحلة التى كان هدفها الإعداد للسنة الجيوفيزيقية ١٩٥٧ — ١٩٥٨

وقد ذكر الأستاذ الدكتور محمد عوض محمد، وهو يقدم لهذا الكتاب، أن الوصول إلى القطب الجنوبى أشق وأخطر من الوصول إلى القطب الشمالى ، وأن فى الجنوب قارة مساحتها نحو ستة ملايين من الأميال المربعة ، وعرة المسالك، تكتنفها الهضاب العالية ، والقمم الجبلية البركانية ، ويكسوها غطاء سميك من الثلج يقال إنه لو ذاب لارتفع بذلك مستوى المحيطات ستين متراً، تكتنفه الشقوق والهوات العميقة الظاهرة والخفية ، وإلى جانبه إطار من الثلج كثيراً ما يتشقق وتنفرج فى وسطه مسالك تمرق منها السفن إلى الشاطئ ، ولكن هذه الشقوق قد تلتئم فتحدق بالسفينة وتحبسها عن المسير ، ويظل من فيها أشهر الشتاء ينتظرون الفرج .

وقد روى مؤلف هذا الكتاب قصة ممتعة لهذه الشدائد التى يتمرس بها المقتحمون لهذه الأخطار فى سبيل الوصول إلى هذه القارة ، ويعرض فيها صورة رائعة للإقدام والعزم والجهد الذى لا يعرف الهزيمة أو يقر بها .

وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية فى أسلوب عال مشرق الديباجة الأستاذ إبراهيم زكى خورشيد .

* * *

●● وفى عالم الشعر تخرج لنا « دار المعارف » ديواناً جديداً يحمل اسم « أغانى الصبا » وهو مجموعة من شعر السيدة ملك عبد العزيز ، وهى شاعرة صادقة التعبير ، صافية الشاعرية ، رقيقة اللفظ والجرس كما هى رقيقة الحس . تحملها أجنحتها فى خفقة الحلم واختلاجة البصر إلى أبعد أغوار النفس .

ولذلك كان كسباً للشعر أن يصدر هذا الديوان فى مثل هذه الأيام ؛ فما أحوجنا إلى شعر التأمل وإلى شعر العاطفة الذى لا تعمل فيه ، ولا تصنع .

* * *

●● وأما فى القصة فإن أمامنا منها ألواناً شتى ، فقد أخرجت « الشركة العربية للطباعة والنشر » :

● القصة الطويلة التى ختم بها المرحوم الدكتور محمد حسين هيكل حياته الأدبية « هكذا خلقت » قبل أن يودع الحياة . كما بدأ حياته الأدبية بقصة « زينب » .

وهو يقول فى مقدمتها إن ما صورته هذه القصة أثر من آثار التطور الاجتماعى الذى شهدته مصر ولا تزال تشهده ، وإذا كان فى البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً — إنه قل أن يجتمع فى نفس واحدة فى فترة واحدة من الزمن — فهو يرسم لا ريب صورة من صور تطورنا المتصل فى هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصرى . وأن بعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بمثل هذا الدور .

● ونشرت كذلك رواية قصصية للأستاذ محمود تيمور عنوانها « إلى اللقاء أيها الحب » . وفى هذه القصة يصور لنا الأستاذ تيمور اختلاف العقلية بين الماضى والحاضر، وتحرر العقلية الجديدة من القيود العقيمة . وفيها تحليل دقيق لأخلاق كثير من الناس .

● كما نشرت هذه الدار القصة التى كانت قد أذيعت على الناس مسلسلة بعنوان « الرسالة الأخيرة » وهى من تأليف الأستاذ محمد كامل حسن .

* * *

●● كذلك عنيت دار أخرى من دور النشر ، هى دار مطبوعات الشرق ، بإخراج مجموعتين من عيون القصص الروسى ، عهدت ترجمتهما إلى الأستاذ إبراهيم زكى خورشيد — وقد أحسنت بذلك صنعاً — إذ جاءت المجموعتان فى تعريبهما آيتين من الأدب الرائع تضم كل منهما طائفة من قصص كاتبين روسيين كبيرين .

● والمجموعة الأولى هى « أمسيات قرب قرية ديكانكا » تضم طائفة من قصص الكاتب الروسى نيقولا جوجول صاحب قصة « المعطف » التى قال عنها أديب روسيا الخالد « دستويفسكى » : إن الكتاب الروس انحدروا جميعاً من معطف جوجول .

وأسلوب جوجول يمتاز بالسخرية والنظرة الثاقبة فى

أعماق الحياة ممزوجتين فى روح فكه ، وبهذه الروح ظهرت تلك المجموعة التى نطالع فيها ألواناً من الحياة الشعبية تكاد تكون قريبة كل القرب فى ملامحها وأفكارها وتصوراتها ومعتقداتها من الصور التى نشاهدها فى ريفنا .

● أما المجموعة الأخرى وعنوانها « سوار من عقيق » ففيها طائفة أخرى من قصص كاتب ممتاز آخر هو ألكسندر إيفانوفيتش كوبرين .

والمجموعتان ثروة تضاف إلى المكتبة العربية .

المؤتمر الثالث للآثار فى البلاد العربية

دعت الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية إلى عقد المؤتمر الثالث للآثار فى البلاد العربية . وسيعقد هذا المؤتمر فى المملكة المغربية فى مدينة فاس ، تحت رعاية جلالة الملك محمد الخامس ملك المغرب فى المدة من ٨ — ١٨ من نوفمبر سنة ١٩٥٩ .

وستشترك فى هذا المؤتمر وفود رسمية عن حكومات الدول الأعضاء فى جامعة الدول العربية وعن جامعاتها والهيئات العلمية المعنية بشئون التاريخ والآثار ، كما تمثل فيه إمارة الكويت وإمارة قطر وحكومة الجزائر المؤقتة .

وستشترك فيه كذلك هيئة اليونسكو بإيفاد ثلاثة من العلماء العالميين فى الآثار ، أحدهم من مدريد ، والثانى من روما ، والثالث هو الأستاذ شارل كوينز المدير السابق للمعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .

* * *

ويتضمن جدول أعمال المؤتمر ما يأتى :

١ — تقارير الدول أعضاء جامعة الدول العربية عما قامت به كل دولة من أبحاث أثرية أو حفائر أو ما أصدرته من مؤلفات علمية خاصة بالآثار فى السنتين الأخيرتين .

٢ — بحث موضوع توصيات المؤتمر الثانى للآثار فى البلاد العربية المنعقد فى بغداد فى نوفمبر ١٩٥٧ ، ومعرفة ما تم تنفيذه منها فى كل دولة وما لم يتم تنفيذه ، وأسباب ذلك .

٣ — بحوث علمية يلقيها أعضاء المؤتمر .

٤ — محاضرات عامة عن الآثار فى : المغرب — العراق — مصر — اليمن — السودان .

٥ — ما يستجد من الأعمال .

* * *

وقد تلقت الإدارة الثقافية أسماء مندوبى بعض الدول العربية فى هذا المؤتمر ، وتنتظر إخطارها بأسماء بقية المندوبين .

وقد كان أول مؤتمر للآثار دعت إليه جامعة الدول العربية هو الذى عقد فى دمشق فى صيف عام ١٩٤٧ . أما المؤتمر الثانى ، فقد عقد فى بغداد فى نوفمبر سنة ١٩٥٧ .

الندوة اللبنانية

توالى الندوة اللبنانية التى أسسها فى بيروت الأستاذ ميشيل أسمر من أدباء لبنان البارزين محاضراتها التى تتناول العالم العربى كله : أدبه وفنونه وسياسته واقتصاده وصلاتها بالعالم الغربى ، وانعكاس التفكير الدولى على مشكلاته .

ويلقى هذه المحاضرات نخبة من المفكرين الكبار : شرقيين وغربيين ، باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية ، ثم تترجم المحاضرات إلى العربية ، وتنشر فى كتب دورية تصدرها الندوة باسمها .

وقد غادر لبنان أخيراً الأستاذ ميشيل أسمر قاصداً فرنسا وانجلترا وألمانيا وإسبانيا للاتفاق مع طائفة من رجال العلم والفلسفة والأدب على تنظيم محاضرات الندوة فى العام الجديد .